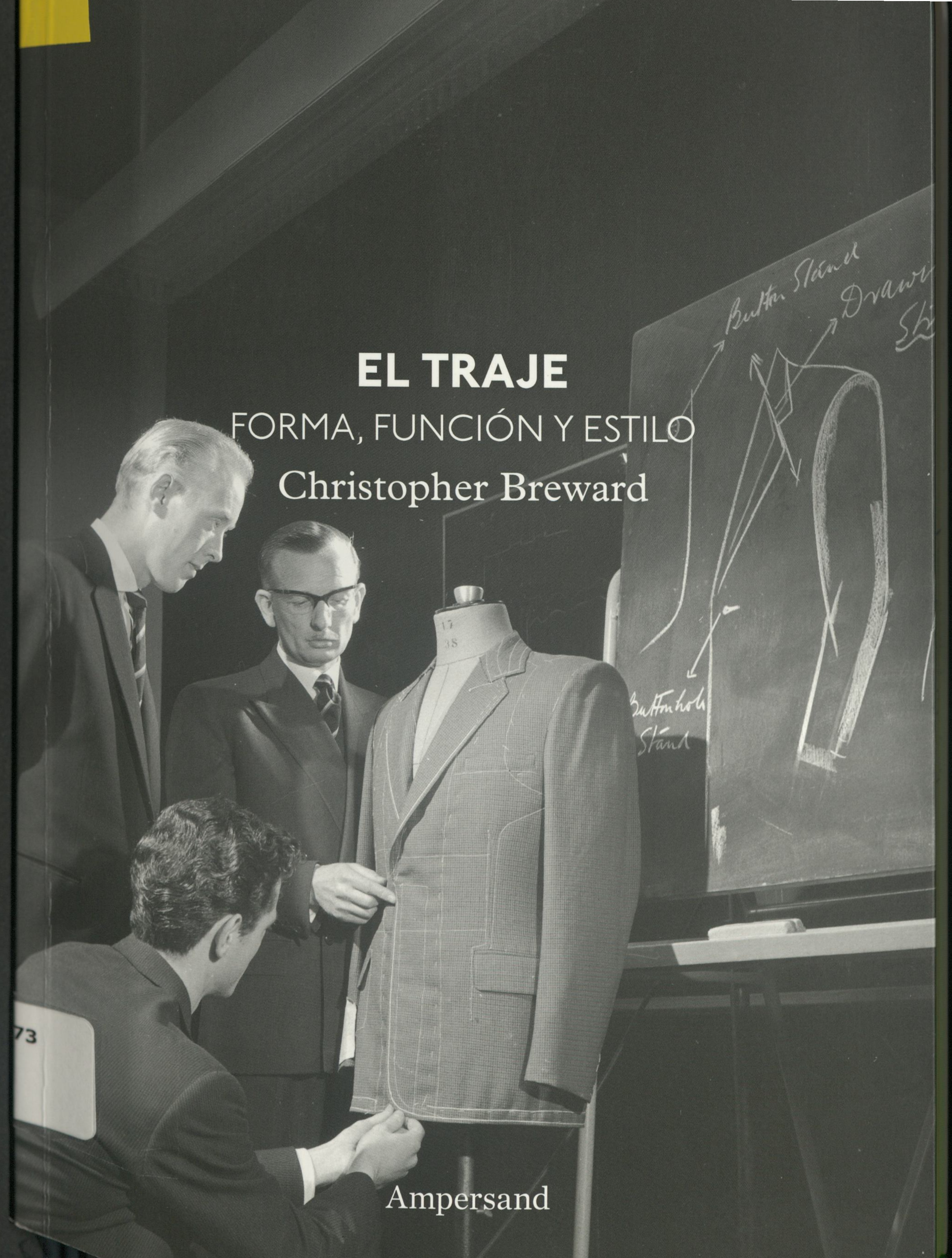


EL TRAJE

FORMA, FUNCIÓN Y ESTILO

Christopher Breward

Ampersand

CHRISTOPHER BREWARD
es Director de National Museums Scotland.
Es autor de *The Hidden Consumer* (1999),
Fashion (2003) y *Fashioning London* (2004).

EL TRAJE

ESTUDIOS DE MODA

Colección dirigida por
Marcelo Marino

EL TRAJE
FORMA, FUNCIÓN Y ESTILO

Christopher Breward

Traducción de Lilia Mosconi



BUENOS AIRES - MADRID

Colección Estudios de Moda

Primera edición en España, Ampersand, 2023
Derechos exclusivos de la edición en castellano reservados para todo el mundo.

Madrid, España
www.edicionesampersand.com

The Suit: Form, Function and Style by Christopher Breward was first published by Reaktion Books, London, 2016. Copyright © Christopher Breward 2016

Edición al cuidado de Diego Erlan
Corrección: Josefina Vaquero
Diseño de colección: Studio Omar Sosa
Maquetación: Silvana Ferraro
Procesamiento de imágenes: Guadalupe de Zavalía
Imprenta: Kadmos

Imagen de tapa: El sastre británico Montague Burton, *circa* 1960.
Science & Society Picture Library (Walter Numberg Archive)

Depósito legal: M-28859-2023
ISBN: 978-84-125754-7-7
Impreso en España. Printed in Spain.

ÍNDICE

Para James



1. Terno de lana con chaqueta cruzada y raya diplomática, confeccionado en 1937 por Radford & Jones, Reino Unido, para el británico Edward James, patrocinador y coleccionista del arte surrealista.

INTRODUCCIÓN
EL ARTE DEL SASTRE

El traje del caballero es uno de esos símbolos subestimados pero perdurables de la civilización moderna. Durante casi cuatrocientos años, los artistas, los filósofos y los críticos lo han señalado como evidencia de la incesante y transformadora búsqueda humana de la perfección. Su adecuación al propósito, su impecable elegancia y su distinción social lo han convertido en un ejemplo perfecto de la teoría evolucionista y el utopismo democrático plasmados en tela. El arquitecto vienés Adolf Loos, padre del modernismo y ocasional periodista de modas, fue uno de aquellos trajéfilos para quienes la alta sastrería era sagrada. En una serie de breves e influyentes artículos publicados alrededor de 1900, Loos posicionó los objetos cotidianos y la ropa hecha a medida que usaba el caballero de la época como arquetipos del diseño progresista. Examinó los sombreros, los zapatos, la ropa interior y los accesorios en función de las cualidades que los situaban en competencia con la producción inferior de sectores industriales (el vestido femenino) y naciones (Alemania) más "vulgares". Para Loos, el traje era un componente fundamental de la existencia ilustrada, un significante civilizatorio incluso anterior a la choza de Laugier, ese modelo prehistórico del templo clásico (Laugier, 1753). Todo indica que el traje siempre ha estado ahí para recordar al hombre las responsabilidades y recompensas de su rango superior:

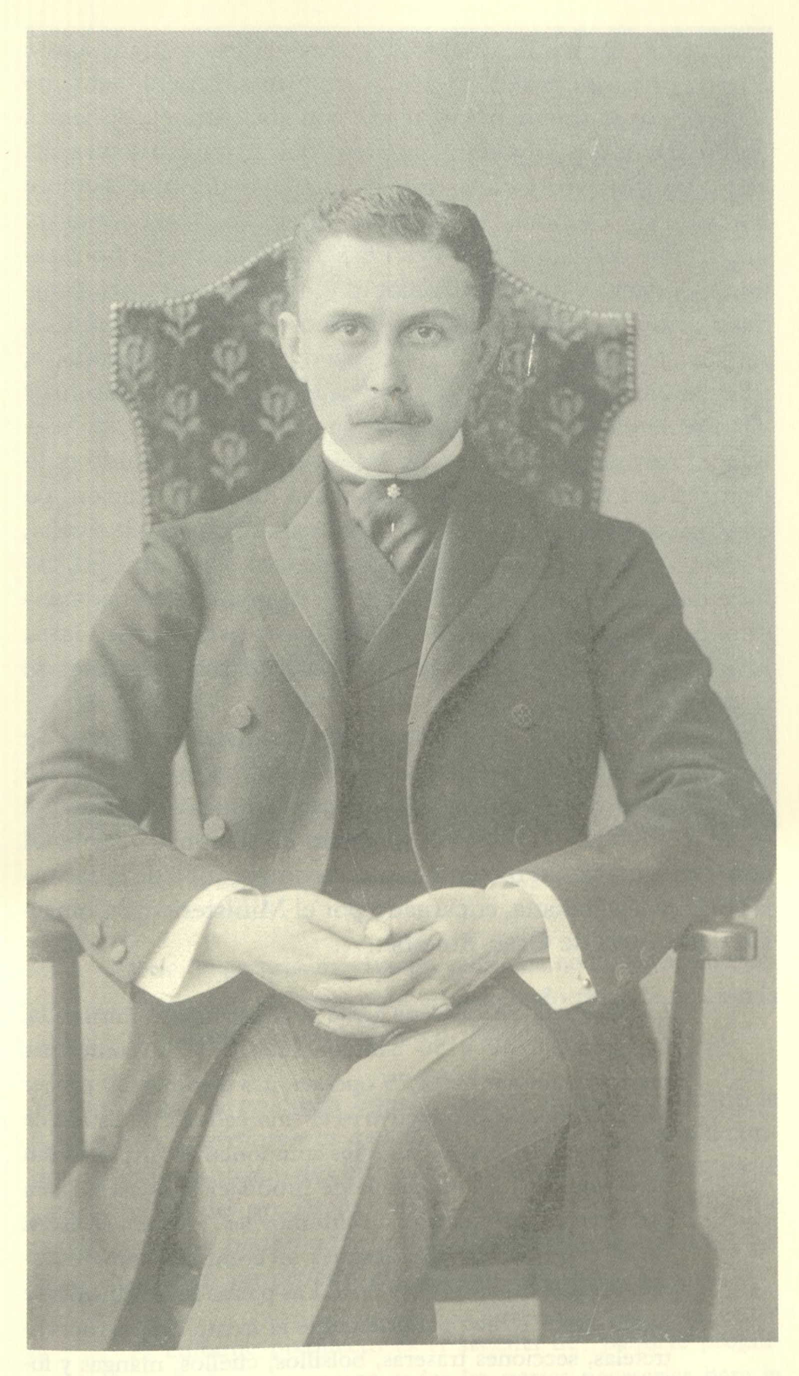
> No tengo más que elogios para mi ropa, que en verdad es el atuendo humano más antiguo. Está hecha con los mismos materiales de la capa que usaba Woden, aquel mítico líder nórdico de la "cacería salvaje". [...] Es la vestimenta

primitiva de la humanidad. [...] Independientemente de la época y la región del mundo, puede cubrir la desnudez del mendigo sin añadir una nota de extrañeza al tiempo o al paisaje. [...] Siempre ha estado con nosotros [...] Es la vestimenta de los ricos en espíritu. Es la vestimenta de los autosuficientes. Es el atuendo de aquellos cuya individualidad es demasiado fuerte como para que su expresión requiera de colores estridentes, penachos de plumas o complejas ornamentaciones. Pobre del pintor que expresa su individualidad con ropas de satén, ya que el artista en él se ha rendido a la desesperación. (Loos, 2011: 14-15)

La seria consideración de la vestimenta que circulaba por la Viena artística y literaria de hace un siglo funcionó en un contexto intelectual muy ajeno a las preocupaciones más superficiales del discurso enfocado en celebridades y marcas que floreció en torno al área de la moda en los primeros años del siglo XXI. Las circunstancias sociales, económicas y espaciales que rodean a la confección, la venta, la promoción y el uso de la ropa también han evolucionado de innumerables maneras. Sin embargo, el traje en sí mismo, tal como lo usaba y lo entendía Loos, sobrevive con escasas modificaciones como un artículo de la vestimenta cotidiana y formal en la mayor parte del mundo. Por mucho que sucesivos gurúes hayan pregonado el aparente deceso del traje como parte relevante del atuendo para el trabajo, el ocio y las ceremonias, sus discretos pero ubicuos contornos siguen vistiendo a hombres y mujeres de las ocupaciones más variadas, desde los políticos hasta los agentes de bienes raíces, desde los empleados bancarios hasta los rabinos, desde los abogados defensores hasta los novios de las bodas.

Este libro, mediante el análisis de la omnipresente influencia que ha ejercido el traje en la cultura moderna y contemporánea, intentará honrar la fe de Adolf Loos en su guardarropa; demostrar cómo han emergido las soluciones simples del traje, y cómo persisten y se adaptan sus significados originales para denotar verdades que trascienden la confluencia básica de telas, tijeras e hilo. Esto requiere comenzar por lo básico, por la forma del traje en sí mismo.

Ya sea hecho a medida (adaptado a cada cliente y confeccionado a mano por sastres locales) o *prêt-a-porter* (producido masivamente de acuerdo con talles prefijados, en una red de fábricas –a menudo distantes– donde se trabaja tanto a

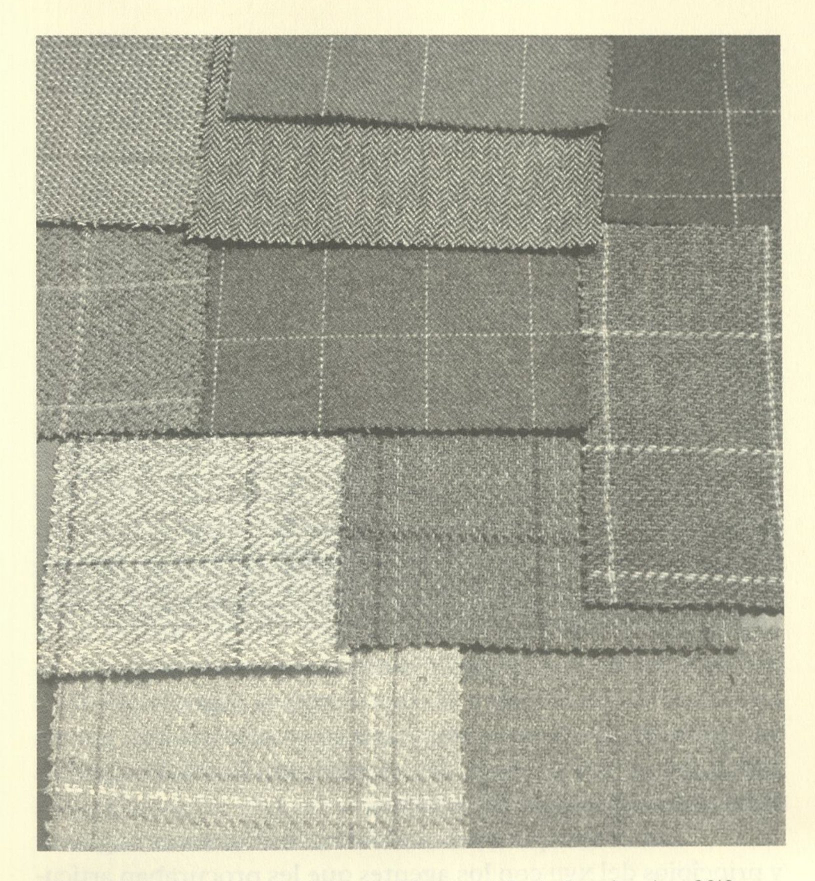


2. Adolf Loos, padre del modernismo arquitectónico y paladín del traje a medida, 1904.

mano como a máquina), el traje que conocemos hoy se ajusta a una estructura básica de dos o tres piezas, generalmente de lana o mezcolanza finamente tejida, con una entretela de lienzo, crin y algodón (o algodón sintético) que le da estructura, así como un forro de seda o viscosa. Las telas del traje siempre han sido un elemento esencial de su atractivo, así como un importante indicador de su calidad. La selección de finos estambres, suaves *tweeds* de Sajonia y ásperos Cheviots, *baratheas* comunes, panas militares de Bedford, brillosos velartes, sargas cruzadas de caballería deportiva, corderoy rutinario, franelas elegantes, sargas fuertes, *tweeds* resistentes o caseros y vistosos terciopelos, dicta el color, la textura, el calce, las cualidades táctiles y la longevidad de un traje, y a menudo es lo primero que se considera en el proceso de especificación. La elección del tejido y el dibujo –liso o panamá, *hopsack* o celta, diagonal, Mayo, Campbell o ruso, escocés o salpimienta, cabeza de alfiler, ojo de perdiz, raya Eton, grano de cebada, espina de pez, pata de gallo, cuadros Glen o príncipe de Gales, raya diplomática o tiza– es la clave para definir el carácter de un cliente (Ostick, *ca.* 1950).

El traje suele consistir en una chaqueta abotonada de manga larga con solapas y bolsillos, un chaleco que se usa bajo la chaqueta (en los ternos) y pantalones largos. La simplicidad de su apariencia oculta la complejidad de su construcción, tal como demuestra un reciente estudio comparativo de la sastrería británica e italiana, encargado por el Ministerio de Comercio e Industria de Gran Bretaña:

> La chaqueta de sastrería tiene una estructura intrincada, formada por 40 a 50 componentes [...] Su confección puede involucrar hasta 75 operaciones distintas. El primer paso del proceso productivo es el "marcador": un patrón de acuerdo con el cual los diversos componentes [...] se cortan de la tela. [...] La secuencia de producción se asemeja en principio a la fabricación de automóviles. Primero se hacen las diversas partes, que después se combinan progresivamente hasta el ensamblaje final. Las piezas más pequeñas se hacen antes, o bien paralelamente al frente del cuerpo: entretelas, secciones traseras, bolsillos, cuellos, mangas y forros de las mangas. Los bolsillos y las entretelas se acoplan al frente del cuerpo. Las secciones traseras se unen a los frentes, después los cuellos. Las mangas se forran y después se acoplan al cuerpo. Se agregan ojales y botones. [...] Una



3. Selección de *tweeds*, Anderson & Sheppard, Savile Row, Londres, 2010.

> serie de prensas mecánicas, cada una con una forma moldeada [...] se usan para el planchado final de la prenda terminada. (Owen y Cannon, 2003: 38-39)

Sin embargo, la analogía con la cadena automatizada de la fabricación automotriz es engañosa. Tal como explican a continuación los autores del informe, la naturaleza casi sensorial y corporizada del producto implica una atención a las idiosincrasias del traje hecho a la medida del cliente, que es imposible de lograr en un proceso totalmente mecanizado:

> El enfoque predilecto es el sistema de "paquete progresivo", en cuyo marco todas las partes necesarias para la confección de un traje se empaquetan y ensamblan progresivamente. Los operarios se agrupan de acuerdo con la sección de la prenda a la que se dedican, y el trabajo va

pasando de unos a otros. El sistema tiene la flexibilidad necesaria para lidiar con variaciones entre los trajes, con la capacitación y con el absentismo. (39)

El traje contemporáneo *prêt-a-porter*, entonces, es el producto de un sistema manufacturero ampliamente reconocido y bien ordenado, refinado y democratizado a lo largo del siglo XX por los pioneros de la venta minorista y las marcas internacionales, y presente en los guardarropas de muchos. Su variante hecha a medida aún se fabrica en los estilos tradicionales para una elite minoritaria de Occidente, así como para un público más amplio de Asia y del mundo en desarrollo. Ambas opciones se atienen a un conjunto aceptado de parámetros que satisfacen una necesidad bastante estandarizada y difundida, casi tediosa en la predictibilidad de su forma. Pero las cosas no siempre fueron así. Cuando emergió la propuesta del traje como "conjunto"[1] (como juego armónico de prendas que se usaban juntas, pero no necesariamente estaban hechas de la misma tela) en las ciudades y cortes europeas del siglo XIV, su construcción tendía más a ser una compleja negociación entre las aptitudes del sastre y otros artesanos o artesanas, por un lado, y los gustos y deseos del cliente, por el otro. Las posibilidades de variación eran infinitas.

Las cartas que intercambiaban los nobles del siglo XVI y principios del XVII con los agentes que les procuraban artículos de vestimenta en Londres y otras partes del mundo, sumadas a los relatos autobiográficos de la época sobre elecciones sartoriales, revelan una intensa consideración de numerosas variables en materia de precios, calidad de los materiales, detalles del corte, selección de colores y adherencia a nociones de la moda, la modestia o la elegancia, todas ellas complicadas por las circunstancias más especializadas del período en el área de los oficios sartoriales. El encargo de un "conjunto" involucraba transacciones con diversos proveedores, desde el comerciante de telas hasta el sastre, los botoneros, los ojaladores, los bordadores, y así sucesivamente (Vincent, 2003: 104-107; Collier Frick, 2002: 228-230).[2]

El papel que desempeñaba el sastre en todo este proceso experimentó un cambio radical hacia fines del siglo XVI, cuando los diversos oficios se disputaban la primacía jerárquica en el poderoso sistema de los gremios europeos (dominado hasta entonces por los acaudalados e influyentes intereses de la lana y la seda). En Florencia y Venecia, durante las déca-

1
En el original inglés, *suit*. La palabra *suit* significa "traje", pero también "conjunto" en este contexto, un juego de palabras que no es reproducible en español. [N. de la T.]

2
Véase también Ulinka Rublack, *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2010.



4. Anderson & Sheppard, sastrería tradicional de Savile Row, 2010.

das de 1570 y 1580, el papel del sastre en la creación del atuendo final como epítome de la moda aún se consideraba insignificante en algunas ocasiones. De acuerdo con una guía veneciana de los oficios,

> La confección de ropa se limita a drapear tela sobre una persona y cortar lo que sobra, y así es como se hace la prenda. Después, cualquiera puede agregar ornamentos, y por ende los sastres siempre llevan a cabo las tareas que sus clientes les pidan y nada más. (Currie, 2007: 154)

Pero la situación fue cambiando a medida que los sastres adquirían mayor independencia profesional e influencia comercial, hasta ganarse el derecho a seleccionar y comprar los materiales directamente de sus colegas en el oficio, en lugar de recibirlos del cliente junto con las instrucciones para alcanzar el *look* deseado. Las crecientes aptitudes en materia de corte, confección y embellecimiento de las telas también resultaron en cuadernos de bocetos que registraban y demostraban las diversas soluciones disponibles para la construcción y la terminación de una manga o una capa, así como libros de moldes y guías sartoriales de amplia circulación internacional. Hacia principios del siglo XVII, ya comenzaba a quedar en

claro que esta ascendente destreza empresarial y creativa del sastre lo colocaba en la posición de dictar –y no de obedecer– los caprichos de la moda (163-168).

Junto a esta interpretación de la creciente autoridad profesional que adquirieron los productores del traje, tal vez deberíamos considerar también el cambio de las ideas sobre la naturaleza de la moda que evidenciaron los críticos y consumidores de indumentaria masculina a lo largo del mismo período. Las historias académicas de la vestimenta para hombres han tendido a establecer conexiones entre la política y las apariencias. En 1930, el psicólogo John Carl Flügel describió la así llamada "gran renuncia masculina" a la moda ostentosa del "pavo real" entre los hombres de buen gusto de fines del siglo XVIII, provocada por el ascenso de la industrialización y la democracia. Los tiempos serios demandaban un atuendo sobrio. En una etapa más reciente, el historiador social David Kuchta ha identificado una simplificación muy anterior del guardarropa masculino, que tuvo lugar en las cortes de Francia e Inglaterra a mediados del siglo XVII (Kuchta, 2002: 162-178). Desde su perspectiva, más que reflejar la creciente influencia de los valores sobrios adoptados por una ascendente clase mercantil e industrial, esto fue una consecuencia de los debates políticos, filosóficos y religiosos de las décadas de 1630 y 1640 sobre las responsabilidades aristocráticas y monárquicas. De acuerdo con Flügel,

> A medida que los ideales comerciales e industriales conquistaron a una clase tras otra, hasta finalmente ser aceptados incluso por las aristocracias de todos los países más progresistas, la vestimenta simple y uniforme asociada a esos ideales ha expulsado cada vez más las prendas fastuosas y variadas que caracterizaban al orden anterior. (Flügel, 1930: 113)

Kutcha tiene otras ideas sobre el abandono de lo que él denomina "antiguo régimen sartorial" (caracterizado por una costosa y "farragosa" vestimenta aristocrática, que en las dos últimas décadas del siglo XVI fue condenada como inmoral y antipatriótica por los panfletistas puritanos, pero que los manuales de conducta principesca insistían en definir como un servicio a la magnificencia y el consumo conspicuo de un orden obligado a mantener las estructuras jerárquicas visibles de los productos y consumos suntuarios) y su reemplazo por un



5. Dudley North, 3er Barón de North, cortesano destacado de James VI y I de Escocia e Inglaterra, espléndido en su traje negro bordado con hilos de plata. Artista desconocido, *ca.* 1615, óleo sobre tela.

constructo posrestauración del gobierno responsable, ataviado –casi literalmente– de traje: el uniforme de los modales modernos (Kuchta, 2002: 17-50).

Ya nos guiemos por la cronología y el énfasis de Flügel o de Kuchta, el concepto de "renuncia" es en muchos sentidos una idea atractiva y convincente, que en esencia vincula el desarrollo de la vestimenta a los emergentes valores políticos de las democracias modernas. Sin embargo, en lo que concierne a explicar la génesis de un estilo sartorial particular, este argu-

mento es tal vez demasiado anglocéntrico. Inglaterra no fue el único país en introducir una revolución de la vestimenta masculina. El ideal simple del traje también surgió, más temprano o más tarde, en Escandinavia, los Países Bajos y otras partes de Europa. Su sombría uniformidad fue adoptada con igual entusiasmo por los mercaderes neerlandeses del siglo XVII, los funcionarios del Directorio francés y la burguesía provinciana del *Biedermeier* austríaco. Con su foco en la teoría política, la idea de la renuncia también desmerece el poder y la presencia del traje como objeto confeccionado, así como la destreza y la influencia de sus artífices. Por mucho que los aristócratas reformados y los capitalistas recién emancipados lo hayan adoptado como insignia apta, los significados y las formas materiales del traje se aproximan mucho más a las circunstancias de su producción física que a su simbolismo político.

Más allá de los debates sobre la renuncia, los principios del diseño y los ideales filosóficos que habían acompañado la evolución material del traje como acervo de los valores coetáneos a lo largo del siglo XVIII se mantuvieron en pie durante el siglo XIX. Los conceptos de la medida y la estandarización continuaron guiando su evolución, no solo como objeto sino también como símbolo. Ambos incidieron en la transición victoriana desde el traje hecho a medida hacia una confección *prêt-a-porter* más sofisticada para un creciente abanico de consumidores finiseculares. La introducción de la cinta métrica (o "centímetro"), sumada al interés que manifestaron los sastres en las técnicas estandarizadas de medición y de corte desde la década de 1820, facilitaron los métodos de la producción masiva y ofrecieron una promesa democratizadora a una industria que, en su extremo más alto –dandificado y también científico–, ya estaba fascinada con el potencial reformador de las nociones platónicas sobre el modelo del cuerpo "clásico" (Hollander, 1995: 63-110).

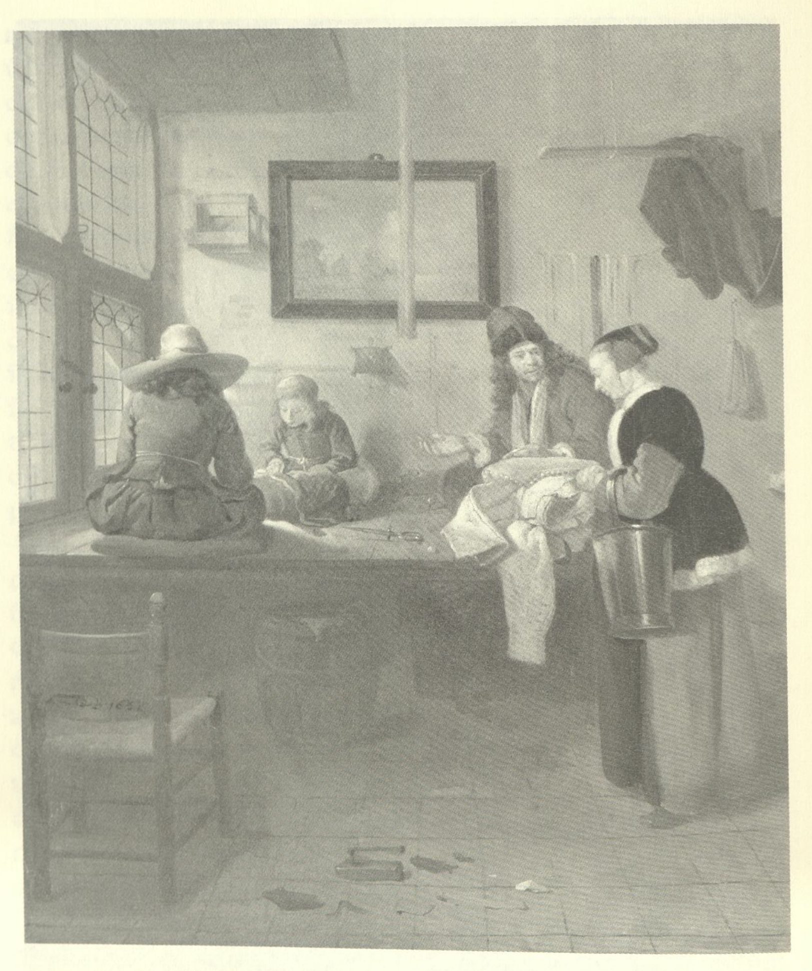
Los sastres de la Florencia renacentista y la Londres de la Regencia traducían las proporciones físicas de sus clientes a muescas trazadas en cintas individualizadas de papel, que confluían en una armazón personalizada de la prenda. En los primeros años de la era victoriana, la oferta de guías que presentaban los sistemas matemáticos de proporción como leyes universales de la sastrería dotaron al oficio de la capacidad para ajustar y adaptar un patrón generalizado a cualquiera que así lo deseara. Los efectos transformadores del relleno, el forro y las pinzas aseguraban un calce que casi podía competir



6. Nicolas de Larmessin II, *Costumes Grotesques*; *Habit de Tailleur* (sastre), 1695, grabado con coloración manual sobre papel verjurado.

con la confección a medida del mejor maestro londinense, al menos desde cierta distancia.

Más aún, a medida que todas las sastrerías –salvo por las más elitistas– reemplazaban los archivos de mediciones personales por plantillas estandarizadas, se multiplicaron significativamente las posibilidades de controlar las formas y acelerar la implementación de los cambios estacionales en materia de moda, tanto a nivel nacional como internacional. Ahora era posible imponer los patrones cambiantes del cuerpo



7. *El taller del sastre*, del pintor holandés Quiringh Gerritsz van Brekelenkam, 1661, óleo sobre madera. Una clienta consulta al sastre, mientras dos empleadas cosen en la posición tradicional, de piernas cruzadas en rombo sobre un banco.

idealizado a escala simultánea y masiva, allí donde el *look* de moda se había construido antes de una manera más individualizada, casi *ad hoc*, sobre la base de los deseos locales. En cierto modo, los sistemas racionalizados de la nueva sastrería suministraban mapas para la navegación de un territorio corporal inexplorado que, en el contexto del imperio y de una cultura expansiva en materia de productos masculinos, adquiría una sutil erotización (Breward, 2001: 166).

Edward Giles –editor de la revista londinense *The West End Gazette*, especializada en el oficio de la sastrería– produjo en 1887 una historia de estos sistemas, con miras a ilustrar sus

impactos y evaluar su utilidad. Muchos de ellos se habían publicado para servir a una industria muy expandida y recién profesionalizada. Entre los ejemplos más tempranos, cabe mencionar el "Asistente del sastre del Sr. Golding" (1818), que propone un sistema supuestamente basado en la aplicación de reglas y principios geométricos a una figura masculina de proporciones perfectas, "cuyo pecho excede a la cintura en alrededor de 2,5 centímetros, y cuya longitud de cintura excede al ancho del pecho" en esa misma medida (Giles, 1887: 118). Giles señaló que la búsqueda de "gracia y elegancia" sobre la base de proporciones ideales abstractas –tipificada por el enfoque de Golding– producía meras aproximaciones temporarias de la belleza en armonía con el gusto sartorial prevaleciente. El resultado era una pronta obsolescencia de las formas:

> Las huecas solapas curvas, la brevedad de la cintura, la amplitud de los faldones, la extrema holgura de las mangas en su parte superior [...] se combinan en una figura masculina que [hoy] nos parece cómica. (124)

Los sistemas posteriores cambiaron la búsqueda del ideal por el rigor científico del estudio anatómico y la geometría. Este enfoque parecía más adecuado para solucionar las imperfecciones de los cuerpos reales mediante adaptaciones expertas de la escala y la proporción. Lejos de intentar la imposición de un modelo perfeccionado a todas las variaciones físicas, los sistemas que se publicaron desde mediados del siglo XIX reconocieron la existencia concreta de distintos tipos corporales y promovieron cierto grado de flexibilidad. Los autores de *La guía completa para el corte práctico* (1847) admitieron en ediciones posteriores que los cuerpos masculinos no podían reducirse a un ángulo de escuadra y a series de algoritmos: habían comprobado "por experiencia que la chaqueta de un hombre corpulento, cuando se la cortaba proporcionalmente a su medida del pecho, quedaba demasiado grande por detrás y, en consecuencia, demasiado pequeña por delante" (133).

Estos debates arcanos de la sastrería llegaban a la médula de los planteos coetáneos sobre la mecanización y sus efectos. En su *Guía para el sastre* (década de 1850), Charles Compaign y Louis Devere ofrecen a los cortadores un estudio exhaustivo de las formas y posturas corporales, que coloca el juicio de los seres humanos por encima de la precisión industrial. La retórica de los autores es tan abundante en me-

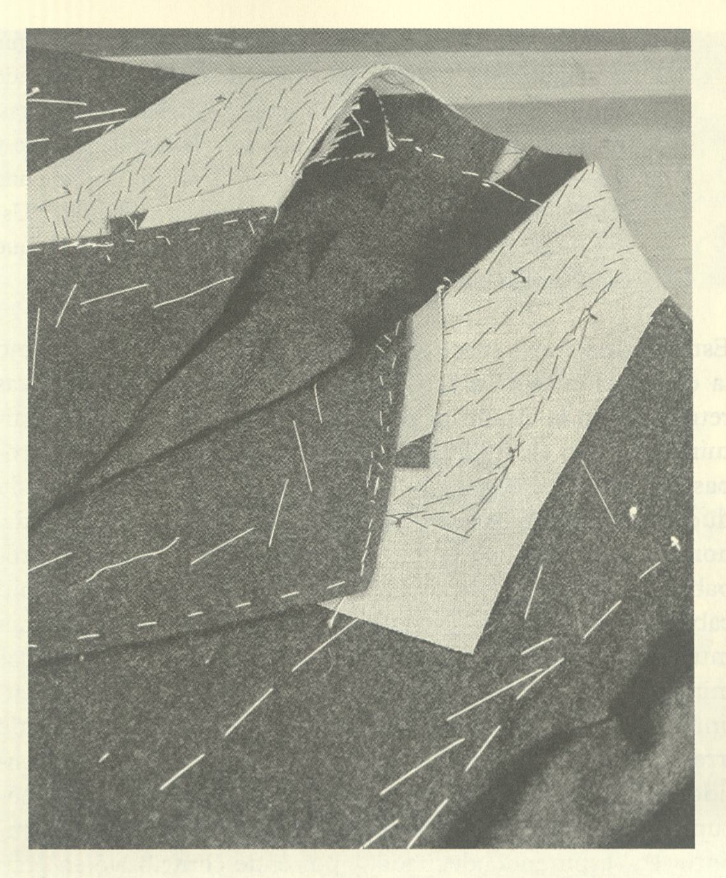
3
Los títulos citados Breward son, respectivamente, *The Mathematical Art of Cutting Garments According to the Different Formations of Men's Bodies*, *Anatomy and Anthropometry* y *Mathematic Instruction in Constructing Models for Draping the Human Figure*, aunque Giles no proporciona en todos los casos datos sobre su traducción del alemán al inglés. [N. de la T.]

táforas como cualquier obra de Thomas Carlyle, Karl Marx o William Morris:

> Los inventores han ignorado el hecho de que no hay máquina capaz de suministrar la medida correcta de una sustancia tan flexible como el cuerpo humano, ya que ningún trozo de madera, cuero o metal es equiparable a la mano en su habilidad para evaluar la firmeza de la presión o el estiramiento, un aspecto esencial de la medición [...] Sería ridículo visitar a un cliente para meterlo en una máquina. Las medidas de un hombre, cualquiera sea su complexión física, siempre son más exactas cuando se usa el centímetro común [...] Los clientes parecen carecer de la paciencia necesaria [...] No les gusta ser medidos y observados de todas las maneras posibles [...] y les molesta que su sastre compruebe la distancia de su figura con respecto al Apolo de Belvedere. (Compaing y Devere, 1855: 18-19)

Aquí se evidenciaba una profunda desconexión entre la realidad cotidiana del sastre, cuya relación cercana con el cliente era fundamental para la comprensión de su cuerpo individuado, y un mundo en el que los avances tecnológicos y los nuevos conceptos del progreso científico parecían reducir la ineficiencia y la irregularidad. En un folleto promocional de los años 1840, George Atkinson se reivindica como pionero del centímetro estandarizado ya desde 1799, además de afirmar que ha reducido "el oficio del sastre a un sistema". Este era un sistema en cuyo marco el traje comenzaba a adquirir las cualidades y las asociaciones de un refinado producto industrial, aunque Atkinson no deja de valorar el contacto humano: "[Descubrí que] el uso constante del centímetro me había capacitado para estimar a ojo las medidas de un caballero" (Giles, 1887: 144).

El más célebre reformador decimonónico de la sastrería –el matemático alemán Henry Wampen– hace especial hincapié en los atributos del juicio, la destreza y el buen gusto. Su primera obra, *El arte matemático de cortar prendas de acuerdo con las diferentes formaciones del cuerpo masculino* (1834), fue seguida en la década de 1850 por *Anatomía y antropometría* y, en 1863, por *Instrucción matemática en la construcción de modelos para cubrir la figura humana.*[3] Wampen adopta un enfoque técnico por excelencia. Su prosa cuidadosamente académica está pensada no solo como ayuda instructiva para mejorar los es-



8. Construcción de la solapa, Anderson & Sheppard, 2010.

tándares profesionales del oficio, sino también como estímulo para quienes establecían escuelas de sastrería. Tal como él mismo lo expresa, la "*cultura de la mente* es el primer elemento de donde surge todo lo que nos civiliza y nos mejora, y por medio del cual se igualan todos los hombres" (151). Además de elevar el estatus y las aspiraciones del sastre, Wampen sugiere que los ideales platónicos de belleza y la apreciación de la figura masculina desnuda en su estado de perfección "clásica" también podrían desempeñar cierto papel en el diseño y la manufactura de la vestimenta para el hombre contemporáneo. Recordando los inicios de su carrera, Wampen señala:

> Fui de joven a Berlín para completar mis estudios. Adquirí un gran interés por las artes y la filosofía, y por entonces había opiniones encontradas sobre el ideal griego de belleza, que para algunos era una mera abstracción y para otros se

> fundaba en bases científicas. El estudio de esta cuestión me indujo a medir ciertas estatuas, y llegué a la conclusión de que los escultores griegos trabajaban sobre bases científicas. Yo había dibujado a grandes rasgos las partes del cuerpo y sus secciones. […] Cuando [mi sastre] vino a hacerme una prueba de ropa [y] vio esos bocetos sobre la mesa, dijo: "Usted es exactamente el hombre que necesitamos; tiene que escribir algo para nosotros, los sastres". (150)

Estas afirmaciones sobre antropometría y clasicismo, así como la concepción teórica según la cual las complexiones físicas retratadas en la escultura de la antigua Grecia debían constituir un patrón ejemplar para la producción de un guardarropas moderno racionalizado, estaban muy bien, y preceden sin duda a los intereses de modernistas como Loos en el traje del hombre como forma platónica universal. Pero es muy improbable que las complejas ecuaciones de los escritores que publicaban artículos en las revistas elitistas de sastrería significaran mucho para el sastre que trabajaba a destajo en las tiendas minoristas. En el creciente negocio de la indumentaria masculina producida en masa, esta filosofía etérea debe de haber sido irrelevante en el mejor de los casos. Sin embargo, en un sentido más amplio, la circulación de dichas ideas reflejaba preocupaciones populares sobre la exhibición del cuerpo masculino y su vestimenta adecuada, y por ende contribuyó en gran medida a la evolución del traje tal como lo conocemos hoy.

Estas preocupaciones eran especialmente palpables en el delicado momento de transformar un molde abstracto en una segunda piel para el cliente. El papel alquímico del sastre en la traducción del papel, la tiza, el hilván, los alfileres y la tela a un conjunto de prendas ajustadas al cuerpo del cliente representaba una forma de destreza mágica, pero que en general se mantenía invisible. Los procesos íntimos de la medición y las pruebas quedaron eclipsados por los momentos del taller o de la calle que se han priorizado en las historias del trabajo, de la literatura y de la cultura, con su hincapié en la explotación industrial o en la trayectoria pública del dandi. Es posible que el rito crucial de medir al cliente se haya perdido de vista debido a su naturaleza intensamente personal. Aquí había una cercanía física problemática, cuyas implicaciones sociales no escaparon a la atención de los periodistas especializados, los actores de vodevil y los novelistas populares. Aún en tiempos tan recientes como la década de 1990, el

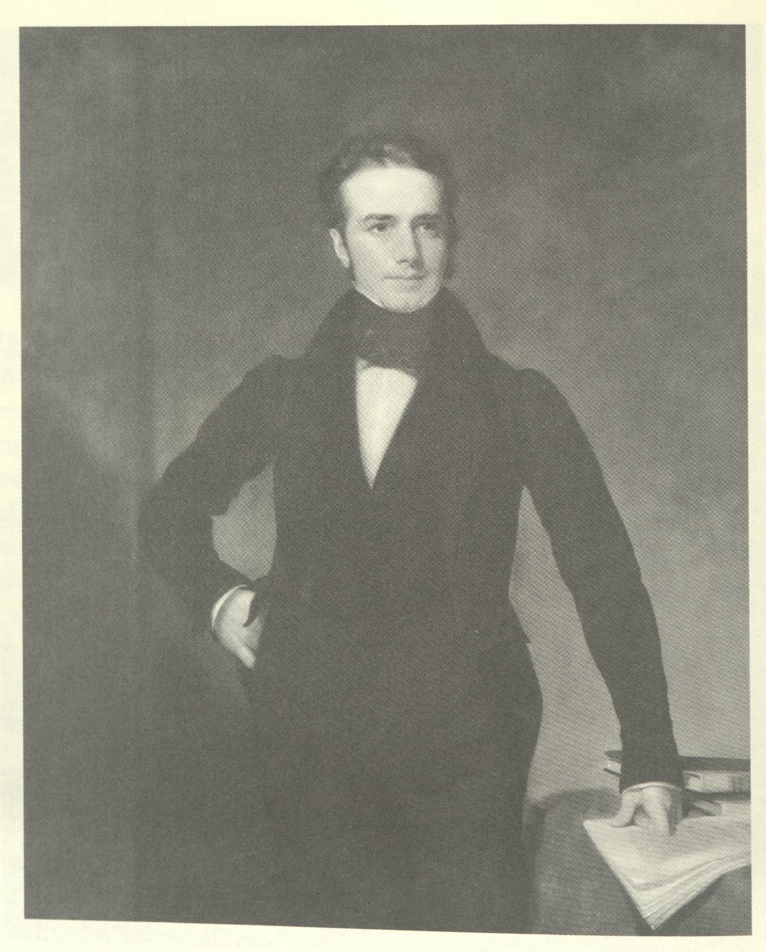


9. John Finch, 1er Barón de Finch, procurador general y presidente de la Cámara de los Comunes, adopta el vestuario más simple y el sobrio lino (pese al ceremonial bordado en oro) de mediados del siglo XVII. Anthony van Dyck, *ca.* 1640, óleo sobre lienzo.

repertorio de la comedia televisiva británica incluyó al personaje del sastre excesivamente confianzudo, con su ubicuo latiguillo *Suits you, sir!*[4]

Estas incómodas negociaciones personales, que involucraban torsos y extremidades, adquirieron una significación adicional durante las décadas de 1880 y 1890, cuando la oferta de un *prêt-a-porter* más sofisticado en las nuevas boutiques y grandes tiendas comenzó a competir con el dominio tradicional de la sastrería a medida. Las columnas de *The Tailor and Cutter* –una importante revista británica especializada en el ofi-

4
Este latiguillo se originó en un *sketch* de "indumentaria masculina" que aparecía regularmente en *The Fast Show*, el famoso programa cómico de Charlie Higson y Paul Whitehouse que transmitió la BBC entre 1994 y 1997 [N. de la T.: La frase "Suits you, sir" ("Le sienta bien, señor") podría representar un juego de palabras con los dos significados principales de *suit* en inglés: "traje" y "sentar bien"].



10. Henry William Pickersgill, *Capitán Thomas Drummond*, 1834, óleo sobre lienzo. El ingeniero civil y fundador de la topografía moderna adopta aquí el uniforme negro de las clases profesionales en ascenso.

cio– a menudo trataban sobre el estricto protocolo necesario para aplicar los sistemas de sastrería a los cuerpos vivos. El corresponsal T. H. Holding urgía así a sus lectores:

> Recuerde que sus manos no tratan con un adoquín, sino con un hombre sensible e inteligente. Primera regla: cuando tome medidas, nunca se pare frente al cliente, sino siempre a su derecha. Lo contrario es un gesto grosero de familiaridad, bastante ofensivo en todos los casos [...] La medida de la pierna es una de las más importantes para la confección de pantalones, y a menudo se toma de manera muy defectuosa. Con gran rapidez, coloque el extremo del centímetro

> a la altura de la entrepierna, y después coloque su mano izquierda por detrás del muslo [...] Si el atuendo de un hombre es correcto, [...] dos medidas de 24, 22 indicarán de inmediato qué lado hay que recortar. (Holding, 1880: 245)

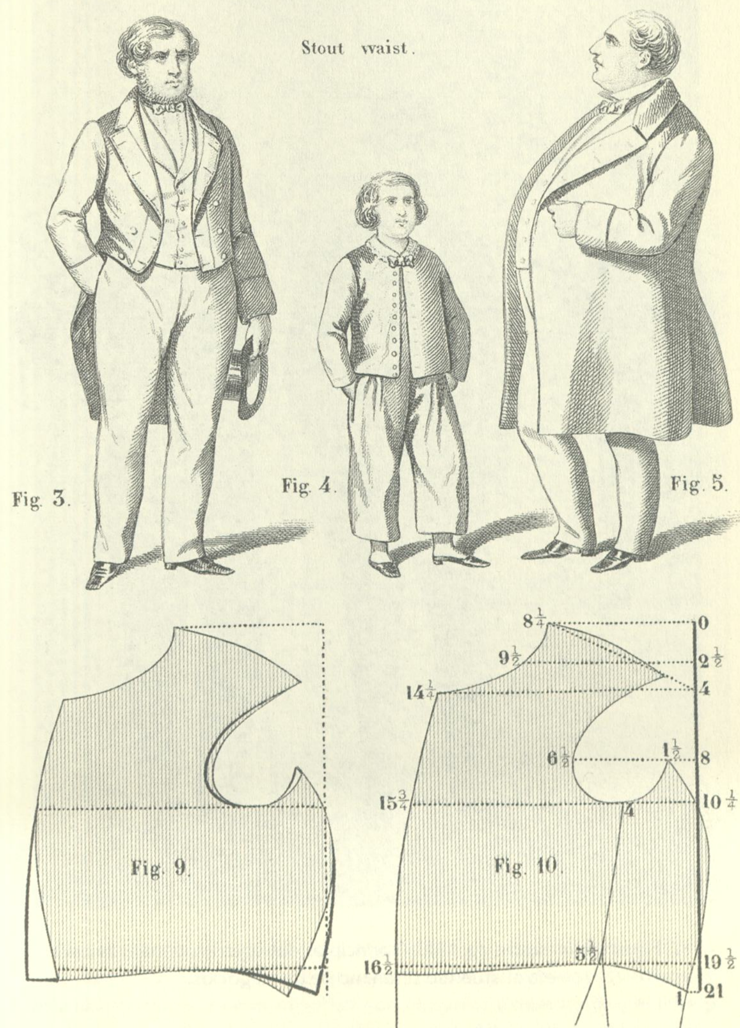
La etiqueta a la vieja usanza, entonces, combinada con la retórica modernizante de los sistemas para la medición de talles y las técnicas para el corte de patrones, no solo caracterizó al nuevo lenguaje de la sastrería, sino que además insufló las apariencias y los significados sociales del traje en Europa y América a principios del siglo XX. También coincidió con una importante transición en materia de estilo. La jurisdicción del guardarropa masculino promedio se expandió para incluir una mayor cantidad de prendas estandarizadas asociadas a las actividades de esparcimiento, en especial las deportivas, cuya influencia no pudo sino incidir en la apariencia y la percepción táctil del traje a medida. El traje de dos piezas, por ejemplo, con superficies más suaves y un cómodo corte simplificado que se habían reservado antes para el descanso hogareño, fue aceptado a ambos lados del Atlántico como atuendo empresarial alrededor de 1910 (Paoletti, 1985: 121-34). La pureza de su estilo y la liviandad de sus materiales eran un complemento natural para el físico saludable del hombre moderno.

Asimismo, en las tendencias finiseculares del traje a medida, las técnicas de diseño buscaban producir un artículo terminado que promoviera el aura de la modernidad y favoreciera el cuerpo del usuario. Curiosamente, los debates profesionales acerca de si la mejor manera de lograrlo eran los métodos de relleno y forro, o bien los sistemas de corte racional, han continuado hasta el presente. Estos diferentes estilos suelen asociarse a modelos nacionales (como la distendida y "desestructurada" sastrería italiana) o empresariales (como la formalidad militar predominante en las sastrerías de Savile Row). En 1898, el editor de la revista *The London Taylor* centró su atención en las diferencias:

> El nuevo estilo es lo que hemos denominado "patrón de hierro colado" [...] Hicimos [...] para un cliente una chaqueta de suave vicuña, sin refuerzos ni rellenos; nada más, de hecho, que lienzo francés y un poco de la más fina crin en la espalda. La chaqueta era agradable al tacto [...] y [...] le calzaba como un guante. [El cliente] viaja 200 millas para pasar una temporada en un balneario, donde compra

11. *The Tailor's Guide: A Complete System of Cutting Every Kind of Garment* (*ca.* 1850). Los manuales de este tipo prometían que la confección antropométrica del traje podía realzar todas las figuras corporales.

una [nueva] chaqueta […] Desde el frente […] hasta la costura trasera […] los cuadros del *tweed* se habían estirado hasta casi el doble de su ancho […] Los hombros parecían charreteras […] Uno [de los cortes] era pulcro y natural, y el otro, antinatural y absurdo. Pero así es el estilo desde Portsmouth hasta Aberdeen […] Nada de lo que podamos



decir va a devolvernos alguna vez a esa sastrería de aspecto libre y natural que nos resulta tan artística […] Es mucho más fácil colocar un trozo de tela sobre el pecho de un hombre y reforzarlo como […] con fina hojalata, que confeccionar una chaqueta capaz de quedarse en su sitio.[5]

Resulta extraordinario que estos debates se hayan mantenido vigentes hasta las primeras décadas del siglo XXI. El informe industrial de 2003 que citamos antes plantea una serie de preguntas a un hipotético fabricante británico de trajes, empeñado, contra viento y marea, en el éxito comercial. Estas

5
Anónimo, "The New Style of Tailoring", en *The London Tailor*, 13 de agosto de 1898, p. 1.

12. *Figurín de un sastre, ca.* 1910. A principios del siglo XX, el traje de calle era el atuendo sinónimo de los negocios.

preguntas reiteran argumentos sobre el calce, la adecuación, el estilo, la destreza, la eficiencia y la comprensión del consumidor, que habrían resultado familiares para el sastre florentino de los años 1580 y, sin duda, para el maestro londinense de los 1890:

> El productor debería preguntarse si sus diseñadores entienden la manera de construir un traje mejor: uno que se sienta y se vea bien porque tiene la tridimensionalidad para adaptarse al cuerpo humano, porque "respira" y es agradable al tacto. ¿Puede encontrar técnicos que sepan traducir ese diseño a una secuencia de operaciones manejables en materia de corte y confección? ¿Puede capacitar y retener a los empleados capaces de llevar a cabo con exactitud y puntualidad estas operaciones más intrincadas? ¿Está dispuesto a invertir en el equipamiento necesario […]? ¿Y es capaz de comunicar los refinamientos de un mejor traje a un mercado que no entiende muchas [de] las sutilezas de ese traje, ya sea mediante el desarrollo de una marca poderosa, o mediante la venta a minoristas exclusivos? (Owen y Jones, 2003: 52)



13. Las espectaculares Galerías Lafayette, inauguradas en París en 1912, se contaron entre las numerosas grandes tiendas cuyos novedosos enfoques de la distribución y la venta minorista contribuyeron a democratizar el traje, y desplazaron el énfasis desde la producción a medida hacia el *prêt-a-porter*.



14. Hacia mediados del siglo XX, los trajes *prêt-a-porter* eran ubicuos, así como un clásico de las zonas comerciales.

Los longevos argumentos sobre las cualidades materiales, filosóficas, estéticas y políticas del traje también enmarcan el presente libro. Aquí consideraremos en detalle los significados funcionales y simbólicos del traje, además de su asociación a determinados grupos sociales y tipos de trabajo. Rastrearemos el estatus del traje como vehículo del comercio y del sentimiento nacionalista, así como las variaciones de su desarrollo en diversas partes del mundo. Investigaremos la adaptabilidad del traje como ícono de la moda dominante y del estilo oposicionista; y consideraremos su vigencia en un sentido más amplio, como inspiración para artistas y escritores de la cultura convencional y de la vanguardia. El traje es un complejo y perdurable vehículo de significado, cuya forma suscita preguntas sobre la identidad que continúan desafiándonos hoy en día. Cuando la historiadora del arte Anne Hollander escribió su influyente reflexión sobre la importancia del traje para la modernidad, en 1994, también expresó un sentimiento simultáneo de frustración y fascinación ante el poder desconcertante, perdurable y contradictorio de esta prenda, que aún resuena en el presente. Sus observaciones inaugurales sobre el sucesor de la capa de Odín ofrecen una transición adecuada hacia los análisis de las páginas que siguen:

Aunque los jefes de Estado de sexo masculino usen trajes en las cumbres, los hombres que buscan empleo los usen en las entrevistas, y los acusados de [...] homicidio los usen en los tribunales [...], el conjunto de pantalones, chaqueta, camisa y corbata, formal o informal, suele ser tildado de aburrido en el mejor de los casos. Tal como otras cosas excelentes y simples de las que no podemos prescindir, los trajes masculinos han adquirido últimamente un fastidioso condimento estético: una irritante perfección, diría yo. Su sutil belleza integrada es a menudo una afrenta para las sensibilidades posmodernas, para las mentes y las miradas habituadas al clima abrupto y turbulento de fines del siglo xx. Los actuales impulsos milenaristas tienden a la desintegración, tanto del estilo como de la política; sin embargo, los trajes de los hombres no son posmodernos ni minimalistas, ni multiculturales ni confesionales: son implacablemente modernos, en el mejor sentido clásico. Más aún, todo indica que sobrevivirán. (Hollander, 1995: 3)



15. Traje de calle para hombre, sarga de lana, 1911.



16. Henry Howard, 6° duque de Norfolk, en una versión del transicional chaleco otomano, cuyo estilo se asocia a la reforma de la vestimenta cortesana que introdujo el rey Carlos II en 1666. Gilbert Soest, *ca.* 1670-1675, óleo sobre lienzo.

1. EL TRAJE APROPIADO

Aunque la destreza del sastre y las presiones de la cultura comercial han producido una historia material y estilística del traje moderno que está marcada por la variación sutil y una obsesión por el detalle, muchos observadores y críticos han optado en cambio por condenarlo como objeto asociado a una agobiante conformidad. El traje a menudo se ha desestimado como un mero uniforme que regula la diferencia disciplinando las apariencias: que mantiene a los hombres en su lugar. Edward Carpenter, el escritor progresista que a fines del siglo XIX abogaba por la lucha social y la libertad sexual, despotricó característicamente contra la prisión de sus pesadas telas y costuras:

> Lo cierto es que uno muy bien podría estar en su propio ataúd como en las rígidas capas superpuestas de la tela estilo bucarán que suele usarse en estos días. No hay afable influencia de aire o cielo que pueda perforar este pellejo muerto [...] ¡Once capas entre él y Dios! ¡Con razón el árabe nos aventaja! ¿Quién podría inspirarse bajo todo este peso sartorial? (Carpenter, 1886)

El lamento de Carpenter es interesante, no en menor medida por la evocación de las libertades comparativas que ofrece el atuendo árabe. De hecho, si tomamos la introducción del chaleco al estilo otomano en la corte inglesa de Carlos II durante el otoño de 1666 como el momento clave para el nacimiento del moderno terno inglés, podremos ver, tal como lo han hecho John Evelyn, Andrew Marvell y otros coetáneos, que el orientalismo fue en verdad una de las varias influencias que

inspiraron el *look* de los primeros trajes (difícilmente el marcador de una agobiante conformidad) (Kuchta, 2002: 80). El nuevo atuendo adoptado por los cortesanos de Carlos II también alcanzó una uniformidad inusitada y bienvenida entre los civiles de la elite y las capas medias, que en sus primeras iteraciones fue revolucionaria y estimulante antes que restrictiva. Samuel Pepys registró los efectos con su característica agudeza:

> Este día [15 de octubre de 1666], el rey comienza a ponerse su chaleco, y yo vi a varias personas de la Cámara de los Lores, y también de los Comunes, grandes cortesanos, que lo usan –una larga vestidura pegada al cuerpo, de paño negro y calado con seda blanca por debajo, y una chaqueta por encima, y las piernas fruncidas con cintas negras, como la pata de una paloma– y, en vista de todas las consideraciones, ojalá el rey lo conserve, ya que se trata de una prenda refinada y espléndida. (82)

Por muy refinado y espléndido que fuera, el nuevo traje también tenía una deuda con los uniformes militares que lo habían precedido, y que por entonces experimentaban una reforma. En respuesta al creciente uso de armas de fuego en los campos de batalla de Europa entre el siglo XVI y principios del XVII (sobre todo durante la Guerra de los Treinta Años, 1618-1648), los teóricos y comandantes militares habían llegado a la conclusión de que era necesario incrementar la coordinación y la cooperación de las tropas (por ejemplo, entre los mosqueteros que usaban pólvora y entre los piqueros armados de lanzas, así como entre unos y otros) a fin de obtener una ventaja bélica. El gradual desplazamiento paralelo desde los ejércitos feudales privados, los mercenarios y los reclutas civiles hacia regimientos permanentes de voluntarios asalariados también fue una precondición para la manufactura, el suministro y el desarrollo de atuendos militares uniformados para todos los rangos (facilitados por las posibilidades de estandarización y producción masiva que introdujeron los sistemas de sastrería mencionados en la Introducción). Hacia principios del siglo XVIII, durante la así llamada "era patrimonial", una notable y polícroma uniformidad del atuendo bélico y ceremonial –a menudo insuflada y embellecida por aspectos de la vestimenta local o importada (desde penachos hasta pieles de leopardo)– había pasado a ser la norma (Abler, 1999: 11-13).

En la Francia borbónica, con su espectacular fetiche por el orden jerárquico y burocrático, el uniforme militar fue un poderoso agente de control cortesano y estatal, y por ende una fuente de encendidos debates. Esto continuó a lo largo de la Revolución Francesa y durante las subsiguientes guerras napoleónicas. Los costos materiales y económicos de los uniformes, así como las recompensas generadas para sus productores, eran enormes. De acuerdo con el historiador de la ropa y las apariencias Daniel Roche, a mediados del siglo XVIII (entre aproximadamente 1726 y 1760), los proveedores del ejército francés tenían que suministrar 20.000 uniformes anuales a fin de vestir a los reclutas necesarios para mantener la dotación completa de los regimientos. Solo en el caso de los soldados rasos, esto habría requerido teóricamente unos 30.000 metros de velarte para las chaquetas, 3.000 metros de tela coloreada para los rebordes, 100.000 metros de sarga para los forros, y otros miles de metros de diversas telas para los pantalones de media pierna, los chalecos, las camisas, la ropa interior, las medias y los cuellos (Roche, 1994: 237). Sin embargo, más importante que la escala del proyecto –tanto en Francia como en otras partes– fue el desafío disciplinario que la idea del uniforme estableció para la sociedad civil en general, así como para los conceptos de lo respetable, lo elegante y la masculinidad moderna en particular. Tal como proclama Roche, inspirado en la filosofía de la época,

> La necesidad de moldear mentes y cuerpos encuentra una valiosa ayuda en el uniforme: es una capacitación, un elemento en la educación del poder individual controlado [...] Es un instrumento del proceso concebido para moldear el físico y el porte de un individuo combativo, cuya autonomía condiciona su docilidad, y cuya obediencia transforma la fuerza individual en poder colectivo. El uniforme está en el corazón de la lógica militar [...] cuando la guerra es una continuación necesaria de la política. El uniforme construye al guerrero para el combate mortal. Impone el control, promueve eficiencia en la batalla y es un medio de poder social [...] Crea a través de la educación, materializa un personaje público y afirma un proyecto político mediante la demostración de omnipotencia [...] El uniforme es central para una visión utópica y voluntarista de lo social que reconcilia el conflicto entre la docilidad automática "y la economía concreta de la libertad indivi-

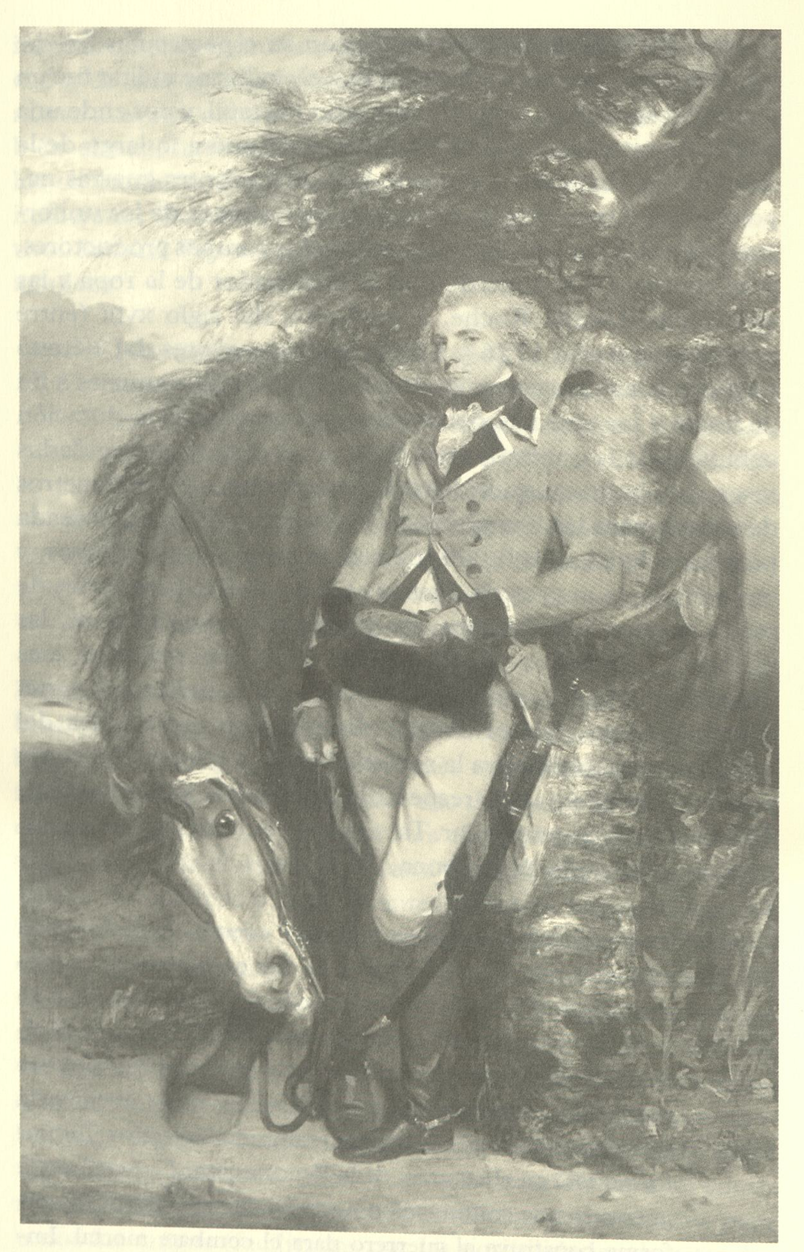
inspiraron el *look* de los primeros trajes (difícilmente el marcador de una agobiante conformidad) (Kuchta, 2002: 80). El nuevo atuendo adoptado por los cortesanos de Carlos II también alcanzó una uniformidad inusitada y bienvenida entre los civiles de la elite y las capas medias, que en sus primeras iteraciones fue revolucionaria y estimulante antes que restrictiva. Samuel Pepys registró los efectos con su característica agudeza:

> Este día [15 de octubre de 1666], el rey comienza a ponerse su chaleco, y yo vi a varias personas de la Cámara de los Lores, y también de los Comunes, grandes cortesanos, que lo usan –una larga vestidura pegada al cuerpo, de paño negro y calado con seda blanca por debajo, y una chaqueta por encima, y las piernas fruncidas con cintas negras, como la pata de una paloma– y, en vista de todas las consideraciones, ojalá el rey lo conserve, ya que se trata de una prenda refinada y espléndida. (82)

Por muy refinado y espléndido que fuera, el nuevo traje también tenía una deuda con los uniformes militares que lo habían precedido, y que por entonces experimentaban una reforma. En respuesta al creciente uso de armas de fuego en los campos de batalla de Europa entre el siglo XVI y principios del XVII (sobre todo durante la Guerra de los Treinta Años, 1618–1648), los teóricos y comandantes militares habían llegado a la conclusión de que era necesario incrementar la coordinación y la cooperación de las tropas (por ejemplo, entre los mosqueteros que usaban pólvora y entre los piqueros armados de lanzas, así como entre unos y otros) a fin de obtener una ventaja bélica. El gradual desplazamiento paralelo desde los ejércitos feudales privados, los mercenarios y los reclutas civiles hacia regimientos permanentes de voluntarios asalariados también fue una precondición para la manufactura, el suministro y el desarrollo de atuendos militares uniformados para todos los rangos (facilitados por las posibilidades de estandarización y producción masiva que introdujeron los sistemas de sastrería mencionados en la Introducción). Hacia principios del siglo XVIII, durante la así llamada "era patrimonial", una notable y polícroma uniformidad del atuendo bélico y ceremonial –a menudo insuflada y embellecida por aspectos de la vestimenta local o importada (desde penachos hasta pieles de leopardo)– había pasado a ser la norma (Abler, 1999: 11-13).

En la Francia borbónica, con su espectacular fetiche por el orden jerárquico y burocrático, el uniforme militar fue un poderoso agente de control cortesano y estatal, y por ende una fuente de encendidos debates. Esto continuó a lo largo de la Revolución Francesa y durante las subsiguientes guerras napoleónicas. Los costos materiales y económicos de los uniformes, así como las recompensas generadas para sus productores, eran enormes. De acuerdo con el historiador de la ropa y las apariencias Daniel Roche, a mediados del siglo XVIII (entre aproximadamente 1726 y 1760), los proveedores del ejército francés tenían que suministrar 20.000 uniformes anuales a fin de vestir a los reclutas necesarios para mantener la dotación completa de los regimientos. Solo en el caso de los soldados rasos, esto habría requerido teóricamente unos 30.000 metros de velarte para las chaquetas, 3.000 metros de tela coloreada para los rebordes, 100.000 metros de sarga para los forros, y otros miles de metros de diversas telas para los pantalones de media pierna, los chalecos, las camisas, la ropa interior, las medias y los cuellos (Roche, 1994: 237). Sin embargo, más importante que la escala del proyecto –tanto en Francia como en otras partes– fue el desafío disciplinario que la idea del uniforme estableció para la sociedad civil en general, así como para los conceptos de lo respetable, lo elegante y la masculinidad moderna en particular. Tal como proclama Roche, inspirado en la filosofía de la época,

> La necesidad de moldear mentes y cuerpos encuentra una valiosa ayuda en el uniforme: es una capacitación, un elemento en la educación del poder individual controlado [...] Es un instrumento del proceso concebido para moldear el físico y el porte de un individuo combativo, cuya autonomía condiciona su docilidad, y cuya obediencia transforma la fuerza individual en poder colectivo. El uniforme está en el corazón de la lógica militar [...] cuando la guerra es una continuación necesaria de la política. El uniforme construye al guerrero para el combate mortal. Impone el control, promueve eficiencia en la batalla y es un medio de poder social [...] Crea a través de la educación, materializa un personaje público y afirma un proyecto político mediante la demostración de omnipotencia [...] El uniforme es central para una visión utópica y voluntarista de lo social que reconcilia el conflicto entre la docilidad automática "y la economía concreta de la libertad indivi-



17. El capitán George Kein Hayward Coussmaker luce espléndido con su uniforme del Primer Regimiento de Infantería. El uniforme militar fue el principal impulsor del cambio en la moda masculina europea y norteamericana desde mediados del siglo XVIII. Joshua Reynolds, 1872, óleo sobre tela.

dual en cuyo marco la autonomía de cada uno constituye la medida de su obediencia". El uniforme impregna a toda la sociedad. (229)

La oblicua referencia de Roche a los principios centrales del *Contrato social* rousseauniano nos recuerda que el confinamiento del traje al estatus de "mero uniforme" ofrece una explicación insuficiente y poco matizada de su importancia central para la historia de la modernización europea. En común con el uniforme militar propiamente dicho, con el que comparte una historia, "el traje participó en una nueva delineación del espacio público, estableció distancias, un código de relaciones humanas y sociales, y fue tanto más persuasivo en la medida en que desarrolló una estética (231).

En su esclarecedor estudio sobre la vestimenta de la plebe inglesa durante el siglo XVIII, John Styles también señala la importancia de los uniformes militares, tanto por su ubicuidad (Gran Bretaña estuvo en guerra durante gran parte del período), como por su influencia en las modas y costumbres cotidianas. Dado que el costo de los uniformes militares británicos se descontaba en parte de las soldadas, los hombres dados de baja a menudo conservaban prendas de combate en sus guardarropas, "y por ende el uniforme del ejército se filtró en la vestimenta cotidiana". Asimismo, en momentos durante los cuales el uniforme alcanzó sus aspectos más extremos y elaborados, como en las décadas de 1760 y 1770, cuando las victorias de Prusia en la Guerra de los Siete Años colocaron en el foco de atención "el calce exacto, la postura erecta y los accesorios decorativos" de los uniformes prusianos, los estilos militares ganaron popularidad y, como era de esperarse, fueron copiados sin demora por los sastres, o bien reflejados de manera más general en el atuendo masculino como un aspecto de la presentación personal (Styles, 2012: 49-51). Los valientes granaderos y marinos británicos inspiraban cada vez más las pautas de la moda para los hombres de buen gusto.

Sin embargo, la elegante ostentación del atavío soldadesco tal vez llegue solo hasta allí en la tarea de comprender la evolución del traje moderno. Aunque hay un innegable grado de equivalencia y una tangible sinergia entre la inclinación militar a la disciplina, las potencialidades prácticas de la uniformidad, y el desarrollo de la indumentaria más adecuada para el nuevo contrato político y social, las vistosas cualidades ceremoniales del atuendo para el combate en verdad representa-

ban un género de vestimenta cuyo significado era esencialmente marcial en su foco. Otras formas de uniformes profesionales guardaban una relación mucho más estrecha con los valores plasmados en la invención original de Carlos II.

John Styles y otros autores han ofrecido argumentos persuasivos para sustentar la sugerencia según la cual las ideas y las prácticas de la religión inconformista en relación con la sencillez de la vestimenta influyeron aún más en la prominencia que adquirió el traje simple en el guardarropa masculino de todos los estratos sociales. Los cuáqueros, que "estaban obligados a evitar el ornamento y la extravagancia en el vestir" y "hacían [...] hincapié en la sencillez y la simplicidad", emitieron las regulaciones sartoriales más "meticulosas y precisas" para informar a sus seguidores sobre lo que era aceptable, así como separar "lo funcional de lo decorativo, lo necesario de lo superfluo". Las reuniones cuáqueras se caracterizaban por los debates sobre las preocupantes recaídas de miembros díscolos en las tendencias egoístas de la moda. Sin embargo, la proporción de los cuáqueros en la población británica general era relativamente pequeña; y sus guardarropas deliberadamente sencillos y anticuados, combinados con la excentricidad de sus hábitos sociales igualitarios, tendían a suscitar más burla que emulación (202-205).

El metodismo liderado por John Wesley atraía a muchos más seguidores, en especial de la clase trabajadora, y sus ideas sobre la apariencia adaptaron y popularizaron las de los cuáqueros. Los consejos de John Wesley sobre el atuendo de los metodistas –reunidos en el manuscrito *Advice to the People Called Methodists, with Regard to Dress*,[1] de 1760– ofrecieron pautas específicas para la vestimenta apropiada:

> No compren terciopelos, ni sedas, ni linos refinados, ni superfluidades, ni meros ornamentos, por mucho que los dicte la moda. No usen prendas —aunque ya las tengan— de colores chillones, o con otras características festivas, extravagantes, ostentosas; nada que obedezca al último grito de la moda, nada que atraiga las miradas de la gente [...] Tampoco aconsejo a los hombres el uso de chalecos coloridos, medias satinadas y hebillas o botones costosos o llamativos, ya sea en la chaqueta o en las mangas (206).

Los consejos de Wesley se basaban en las instrucciones bíblicas y en una cosmovisión antimaterialista. Sus palabras apun-

1 "Consejos para las personas llamadas metodistas en relación con la vestimenta". [N. de la T.]

taban a enfocar la atención del observador en la caridad y evitar las distracciones de la tentación mundanal. Pero otra contribución importante fue el suministro de un léxico más amplio para interpretar y negociar el peligroso terreno que separaba a los hábitos sartoriales decorosos y "apropiados" de los vanos y ostentosos. En tal sentido, aunque las modestas virtudes del atuendo sencillo se adoptaron quizá con mayor avidez en el refugio inconformista de Norteamérica (donde aún prosperan), el modelo de Wesley suministró un contexto perfeccionado para el desarrollo y el florecimiento del traje en Gran Bretaña, Europa y otras partes del mundo.

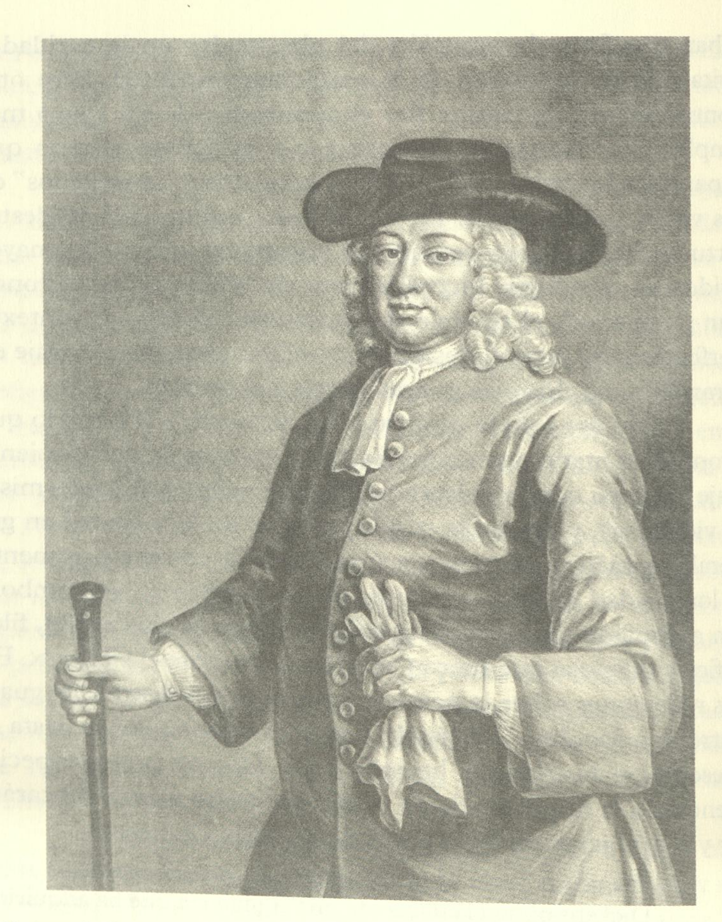
No fue solo la uniformidad del corte y el estilo lo que propició de manera tan inmediata la consonancia del incipiente traje europeo con la cultura militar y la religión inconformista (y viceversa), y por ende con los valores de la sociedad en general; también su escueta y oscura paleta de colores incrementó la longevidad del traje, además de convertirlo en ese símbolo tan apropiado de las preocupaciones sobre la vida moral, filosófica y religiosa que fueron surgiendo durante el siglo XIX. En sus reflexiones sobre la persistencia del negro dentro del guardarropa masculino idealizado desde el Renacimiento hasta el presente, el historiador literario John Harvey presta especial atención a la importancia de este color como marca del carácter y el ambiente en las novelas de Charles Dickens:

> Dickens pinta el cuadro de una Inglaterra que ha adquirido fortunas masivas y un gran poder internacional, pero aun así es un lugar sombrío, dominado por hombres –y a veces mujeres– que suelen vestirse de negro y [...] actúan con frecuencia como [individuos] reservados, nerviosos y oprimidos, por muy ricos y poderosos que sean a nivel personal. (Harvey, 1995: 158)

En la oscuridad de la ciudad industrial inglesa, los héroes y antihéroes de Dickens adoptaron de diversas maneras el color de la muerte, y parecieron imponer, tanto en los lectores coetáneos como en las generaciones subsiguientes, una terrible carga sartorial y psicológica:

> Dickens formaba parte del mundo que describe en sus obras: y que retrata cada vez más como un mundo que se inflige a sí mismo heridas íntimas [...] [No] solo era archivista, sino también representante, de un período en el cual

2
Citado en C. Breward, "On the Bank's Threshold: Administrative Revolutions and the Fashioning of Masculine Identities", *Parallax*, vol. 3, núm. 2, 1997, p. 112.



18. Joseph Gurney, *El cuáquero sincero*, 1748, grabado a media tinta. El cuáquero proclama la pureza de su piedad a través de su apariencia sencilla.

el negro tenía los valores de la elegancia, la decencia y la respetabilidad, pero también los de la opresión y la aflicción –del luto por algo ausente en el corazón del hombre, de los hombres–, y, más allá de eso, tenía además la oscuridad de los impulsos –desde la sociabilidad hasta el amor sexual– reprimidos, distorsionados y proclives a devenir en homicidio. Lo cual nuevamente equivale a decir que el negro del siglo XIX tiene su afinidad con el negro de la antigüedad, y no solo con el negro del luto, sino que también tiene un dejo de la negra fatalidad, del negro que es de las Furias.[2]

Toda esa oscuridad no pudo sino adherirse al traje del hombre y a su estatus en la vida cotidiana. En ciudades europeas, y especialmente en Londres, los sastres y sus clientes trabajaban



19. Las alienantes calles de la ciudad industrial ofrecían un apropiado telón de fondo para la vestimenta moderna. Esta imagen de Londres es una ilustración de George Cruikshank para la colección de relatos breves que Dickens publicó bajo el título *Sketches by "Boz"* (1837–1839).

arduamente en la identificación de un atuendo adecuado para las nuevas profesiones elevadas por el imperio, la industria y el comercio: una vestimenta que comunicara el sentido apropiado de respetabilidad y responsabilidad. Desde la década de 1860, una combinación de chaqué y levita negra hasta la rodilla, que se usaba con pantalones rectos de lana a rayas negras y grises, así como una chistera de seda, fue el atuendo profesional favorito para los miembros del Parlamento, los banqueros y corredores bursátiles de la City, los jueces, los abogados y los médicos. La moda continuó en el siglo XX, hasta que en

3
Citado en C. Breward, "On the Bank's Threshold: Administrative Revolutions and the Fashioning of Masculine Identities", Parallax, V, 1997, p. 112.

los años treinta se anquilosó en un tipo de librea formal para presentaciones judiciales y reuniones elegantes del hipódromo, así como bodas y funerales de la alta sociedad.

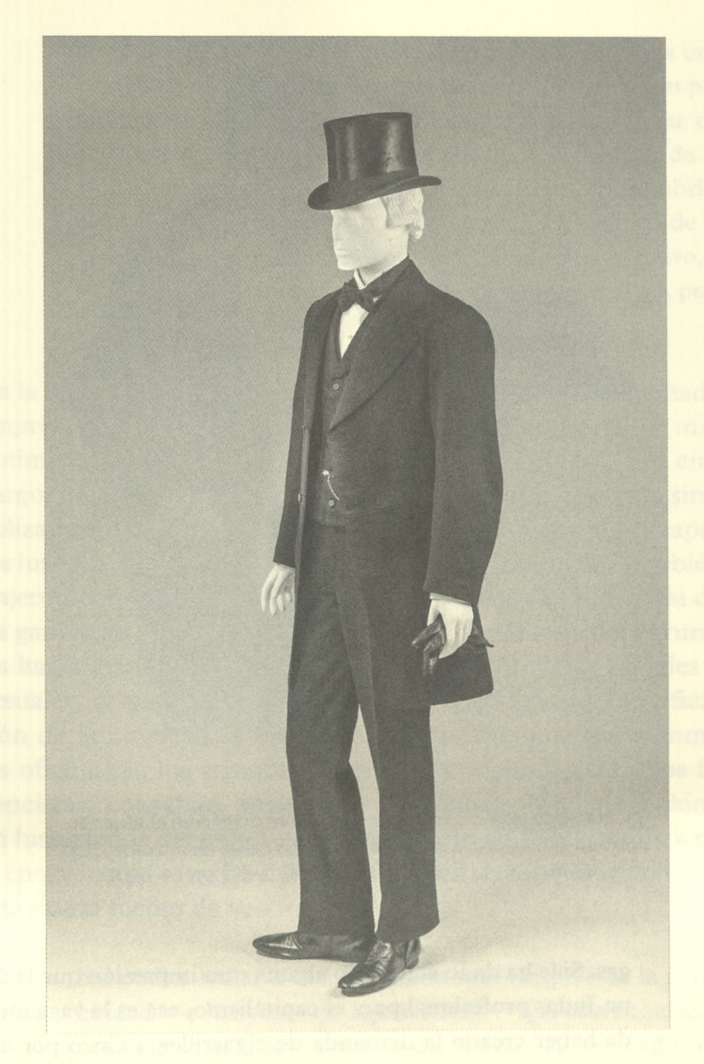
En un peldaño más bajo de la escala social y profesional, el traje del oficinista presentaba modelos alternativos. Edgar Allan Poe captó la presencia del oficinista en las calles de Londres, en su cuento "El hombre de la multitud", de 1840. En los empleados más antiguos de las empresas establecidas resonaba el carácter austero que había caracterizado al atuendo inconformista de la generación anterior:

> Se los conocía por sus sacos y pantalones negros o marrones, hechos para sentarse cómodamente, con corbatas y chalecos blancos, zapatos anchos de aspecto sólido, y medias o polainas gruesas [...] Observé que siempre se quitaban o colocaban el sombrero con ambas manos, y usaban relojes con breves cadenas de oro, de un patrón antiguo y sustancioso. Lo suyo era la afectación de la respetabilidad.

Los empleados más jóvenes de las "casas de vicio" [*flash houses*] eran reconocibles por sus

> chaquetas ajustadas, botas brillantes, cabello peinado al aceite y labios desdeñosos. Dejando de lado una cierta elegancia del porte, que podríamos llamar "escritorismo" a falta de una palabra mejor, los modales de estas personas me parecían un facsímil exacto de lo que había sido la perfección del *bon ton* hacía unos doce o dieciocho meses. Usaban las gracias desechadas por la alta burguesía.[3]

Hacia la década de 1880, había prevalecido el atuendo más gallardo de los oficinistas subalternos de Poe, y la simple combinación de chaqueta corta, chaleco alto y pantalones ahusados, todos ellos del mismo patrón textil y usados con un bombín, constituyó lo que ahora se conocía como traje de calle. En su sentido más relajado de modernidad, el traje de calle halló un mercado más amplio y un conjunto más variado de connotaciones sociales que el chaqué. Dado que lo usaban todos, desde los comerciantes y los oficinistas hasta los clérigos, los maestros y los periodistas, su pulcra elegancia disfrutó de una trayectoria histórica mucho más larga, que legó a las subsiguientes generaciones el ubicuo traje formal de hoy. Sin embargo, algunos seguían viendo en sus asociaciones, como las de la levita, la evo-



20. El conjunto negro de chaqué y galera que adoptaron los caballeros a mediados de la era victoriana pareció vestir al siglo de luto por sí mismo; *ca.* 1875.

cación de una lúgubre y apagada monotonía que condenaba los impulsos materialistas de una época. El traje de calle era un atuendo apto para una criatura que incluso el presidente del Sindicato Nacional de Oficinistas caricaturizaba como

> un ser dócil, perceptible por encima de todo como la primera esperanza de los suburbios en cualquier momento, y la última esperanza de la clase magistral durante las huel-

4
Ibid., p. 111.



21. El *tuxedo* (esmoquin), cuyo nombre se originó en el atuendo informal que usaban los hombres para las cenas del Tuxedo Club —en Tuxedo, Nueva York— a fines de la década de 1880.

> gas. Si le ha dado al mundo alguna otra impresión que la de un Judas profesional para el capitalismo, esa es la vaga idea de haber creado la demanda de cigarrillos a cinco por un centavo [...] y los impermeables baratos.[4]

Anticipando un cambio, el sastre H. Dennis Bradley, de la Bond Street, resumió así la actitud de muchos de sus contemporáneos eduardianos:

> No es lógico imaginar que el presente siglo, con su promesa de lograr los mayores avances en la historia del mundo, esté contento de seguir adelante con las modas negativas y los colores [...] monótonos que son el legado de un siglo a todas luces decadente en el arte del vestido. Las modas masculinas del siglo XVIII eran casi perfectas desde el punto de vista artístico. ¿Por qué decayeron entonces du-

> rante el siglo XIX hasta un grado de repugnancia que es una verdadera ofensa para el ojo: una fealdad retrógrada sin parangón en ninguna era? [...] El espíritu y el carácter de cada era se muestran en su vestimenta, y el espíritu de la era victoriana, pese a su progreso industrial, era sombrío, estrecho y deplorablemente falto de arte. Los sastres de la época eran poco imaginativos; carecían de arte creativo, y sus producciones, en el empeño de servir a la utilidad, perdieron todo sentido de la simetría y el estilo.[5]

5
H. Dennis Bradley, *Vogue: A Clothing Catalogue for Pope and Bradley*, Londres, 1912, pp. 12–13.

En la Norteamérica del siglo XIX, el estatus del recién acuñado empresario y su traje disfrutó de asociaciones bastante más optimistas como significante del vigoroso progreso. Sin embargo, incluso en el Nuevo Mundo, los rápidos cambios simbolizados por las bien planchadas ropas *prêt-à-porter*, los zapatos lustrados y los blanquísimos cuellos desmontables también trajeron consigo una sensación de ambivalencia. El frenesí de las ganancias, el rápido desplazamiento desde los valores rurales hacia los urbanos, la erosión de las diferencias sociales y sexuales, el declive del trabajo físico significativo y la reificación de la novedad materialista, favorecidos por gente como los oficinistas, los administradores, los dependientes y los financistas, causaban emociones mezcladas. Michael Zakim, un historiador del *prêt-à-porter* masculino en la Nueva York de la época, capta muy bien la tensión productiva que encarnaba esta nueva forma de vestir:

> No podría hallarse una expresión más tangible de la regularidad —y la noción de equivalencia— que estos ciudadanos intermediarios procuraban llevar al mercado en proceso de industrialización y a las nuevas relaciones sociales, que la uniformidad de su apariencia "ataviada de velarte". La monocromía de los trajes oscuros y el lino blanco de su "atuendo de negocios" a precio único constituía una estética capitalista. Ayudaba a estos individuos a reconocer el mutuo porte "utilitario" como propio, y hacía de cada cuerpo una reproducción del siguiente [...] Estos hombres constituían un espectáculo industrial que llevaba orden social a una situación desordenada en otros aspectos [...] Era de hecho una época *prêt-à-porter* (Zakim, 2003: 126).

Si el oficinista decimonónico que compraba su ropa hecha era un neófilo desvergonzado y un heraldo de la modernidad, el



22. Por necesidad, practicidad y elección, los trabajadores manuales adoptaron un guardarropa exactamente opuesto a la afectada ropa de sastrería que usaban las clases administrativas; *ca.* 1900.

trabajador vestido de resistente fustán ofrecía un estereotipo más atemporal, pero igualmente importante para cualquier consideración del desarrollo que experimentaron los materiales y los significados simbólicos del traje. El tosco atavío del trabajador manual siempre se ha mantenido de muchas maneras en oposición simbólica a las efímeras modas de la vida metropolitana, y no necesariamente en un sentido positivo. Los escritores que polemizaban sobre la moralidad y la pobreza veían en los harapos del "populacho" la supuesta evidencia de una vida desperdiciada e inútil. Samuel Pearson señaló la tendencia a la dejadez entre los hombres ingleses de la clase trabajadora en su guía prescriptiva de los modales, publicada en 1882:

> Las clases trabajadoras de Inglaterra están muy por detrás de las francesas en materia de vestimenta. En Normandía, uno ve la cofia pulcra, blanca, bien almidonada; en Lancashire, el burdo chal [...] Los hombres son peores. Nunca parecen cambiarse la ropa de trabajo cuando termina la jornada laboral. Los que van a la capilla y a la iglesia usan un traje negro u oscuro reservado para los domingos, que en general

> tiene arrugas y no está adecuado a su talle, pero en otros días uno se encuentra rara vez con trabajadoras o trabajadores bien vestidos. He visto reuniones políticas cuyos asistentes no se habían tomado la molestia de limpiarse la suciedad acumulada durante el día, tanto en el rostro como en la ropa. (Pearson, 1882: 139)

El descuido de la apariencia sartorial era para muchos un mero síntoma de pereza moral, e incluso de criminalidad, y la pobreza no se consideraba una excusa para el desaliño. Sin embargo, en el otro extremo, el traje resistente y funcional del hombre trabajador también adquiría un grado de rudo romanticismo. En el contexto de un pujante movimiento obrero y sindical, el fustán y el molesquín también podían sugerir una autenticidad anárquica y muscular, concienzudamente ajena a los estilos refinados del West End o al dandismo emulativo que caracterizaba a la clase oficinista. En su descripción del atuendo que llevaba un filósofo de clase obrera, con el que se encontró en Hampstead Heath durante un feriado de Pentecostés en la década de 1880, el periodista James Greenwood produce una visión subversiva que habría deleitado incluso a Edward Carpenter:

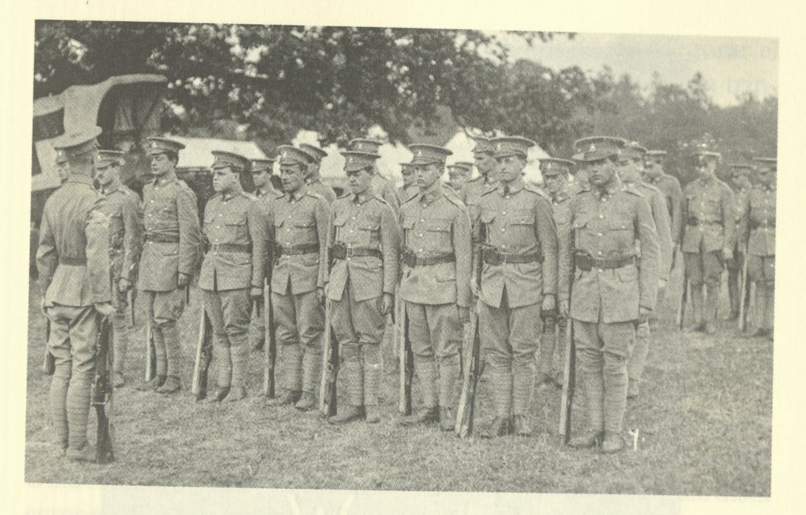
> Era un individuo ancho de hombros, vestido con un traje de molesquín como los que suelen usar los trabajadores metalúrgicos y, a juzgar por su aspecto general, podría muy bien haber caminado esa mañana directamente desde el taller hasta el lugar donde lo descubrí. En su atuendo había un desaliño que sugería un calculado desdén por las apariencias, antes que un desacato inherente de la pulcritud. Tenía las botas con los cordones sueltos, el chaleco mal abotonado, y su pañuelo de cuello negro —una mera hilacha atada con un nudo— estaba bajo la oreja [...] "Tal vez piense, al verme así, con mis ropas de trabajo, que no tengo otra cosa para ponerme. En tal caso, se equivoca. Tengo un traje tan bueno como el que desearía cualquier trabajador: [...] hecho a medida. [Usted] no me verá jamás alentando a los "sastres mercaderes" de la ropa lista para usar [...] que [confeccionan productos] para que los hijos e hijas del trabajo arduo puedan salir a divertirse vestidos de escarlata y lino fino [...] Tengo un buen saco con chaleco del oeste inglés, y un par de tweeds que son casi de primera calidad; pero no me dignaría a usarlos en un día feriado [...] Estoy

totalmente en contra de todo eso, desde la planta del pie hasta la coronilla, y si reemplazara la gorra por un sombrero de copa, bienaventurado sería de no haberlo cepillado al revés. (Greenwood, 1883: 82)

Cualesquiera que fueran sus distintas posiciones políticas, tanto los plutócratas vestidos de melton como los oficinistas de velarte y los obreros revolucionarios de molesquín se toparon con un desafío fundamental a sus respectivas lealtades sartoriales durante la segunda década del siglo xx. En la Primera Guerra Mundial, los cuerpos de los hombres fueron sometidos una vez más a la disciplina regulatoria de la confección militar, que a menudo tenía la intención explícita de marcar el rango social, pero que a la vez parecía subsumir la diferencia mediante los efectos visuales y psicológicos de la uniformidad. El ubicuo kaki del frente interno connotaba sin ambages una disposición a la batalla, además de trazar una línea divisoria entre el mundo de los militares y los civiles. La conscripción masiva aseguró la imposición de conformidad en la vestimenta masculina. Sin embargo, una sutil codificación seguía demarcando los rangos sociales y militares para quienes supieran reconocerla (Tynan, 2011: 140).

Al principio de la guerra, los oficiales reclutados de la aristocracia y las clases altas adoptaron el uniforme hecho a medida, cortado por sus sastres según las regulaciones de 1911 para la vestimenta militar, "como una chaqueta de calle [...] muy amplia en el pecho y los hombros, pero entallada en la cintura". Dentro de estas regulaciones, se mantuvo el sutil acuerdo sobre el gusto, la utilidad y la personalidad que habían desarrollado los sastres y sus clientes a lo largo del tiempo, tal como lo manifiesta Siegfried Sassoon al dejar sentado que disfrutó "bastante de encargar el uniforme a Craven & Sons, casi como si estuviera adquiriendo ropa de caza" (141). Por otra parte, los soldados voluntarios de las clases medias bajas y obreras recibían guerreras mucho más sueltas y estandarizadas, de confección mediocre y telas ásperas.

Esta división social fue resquebrajándose a medida que continuaba la guerra y aumentaba inexorablemente el número de caídos, con el resultado adicional de crear un nuevo terreno para el desarrollo del lenguaje sobre la ropa de hombre. La necesidad de nombrar oficiales ajenos a la clase "tradicional" de los "caballeros", sumada al creciente uso de los voluntarios civiles y la conscripción masiva, incrementó la



23. Tal como en el caso de la vestimenta civil, las pautas de Savile Row insuflaron los uniformes de los oficiales durante la Primera Guerra Mundial.



24. La transición hacia el uniforme militar que experimentó la mayor parte de la población masculina británica durante la Primera Guerra Mundial tuvo profundas consecuencias sartoriales y psicológicas. Afiche de reclutamiento, 1915.



25. Algunos artículos, como la trinchera Burberry, sobrevivieron a la guerra para convertirse en clásicos del guardarropa civil; *ca.* 1915.

sensación de movilidad social dentro de la esfera militar, aun cuando los códigos simbólicos de la distinción caballeresca continuaran insuflando las prácticas marciales, las apariencias masculinas y la conducta social de los hombres. La perfección elitista de los uniformes confeccionados a medida en Savile Row se mantuvo para quienes pudieran pagarlos y apreciarlos, pero el nuevo tipo de ejército moderno requería un concepto más democrático de la distinción, también aplicable a la vida civil de los hombres durante las licencias o tras la desmovilización. Fue así cómo se infiltraron los elementos de un nuevo uniforme "moderno" y "democrático" en la promoción de la vestimenta y la moda para hombres, tanto durante la guerra

como en el período posterior, con el resultado de asegurar el ingreso de artículos prácticos y bien diseñados –como la trinchera Burberry– en el guardarropa cotidiano y la imaginación popular, y por ende romper el monopolio elitista que había ejercido hasta entonces el sastre del oficial. La propaganda y los afiches de la guerra iniciaron la tarea, pero las técnicas modernistas y la imaginería de los años veinte y treinta continuaron priorizando las imágenes del cuerpo masculino bien entrenado en una sastrería casi ajena a la clase, elegantemente funcional, fácil de duplicar, higiénica y apropiada para el trabajo y para el ocio, para la ciudad y para el campo (154).

Estas tendencias eran internacionales, insufladas tanto por los valores sociales y las técnicas comerciales de Estados Unidos, como por las líneas nítidas del diseño vanguardista europeo. Sin embargo, en las principales calles de Gran Bretaña, la transformación resultante –cuyos pioneros minoristas eran magnates de la vestimenta masculina, tales como Austin Reed (que abrió su tienda en 1900) y Montague Burton (que fundó Burton en 1903)– produjo un entendimiento consensual del traje como insignia de la masculinidad sana y respetable (un *sine qua non* de lo convencional), que sobrevivió casi intacto entre las décadas de 1920 y 1960. En materia de escala e influencia, Burton fue tal vez el más eficaz en combinar la precisión militar, la rectitud moral y el gusto sutil en la manufactura de trajes y en la configuración de actitudes sociales: lo que el historiador de la cultura Frank Mort describe como "imagen reconfortante de la conformidad cultural colectiva, de una cultura masculina fijada por la venta minorista" (Mort, 1996: 135). Durante los años intermedios del siglo XX, Burton fue el mayor productor y vendedor de indumentaria masculina en el Reino Unido, con líneas de ropa e imágenes publicitarias que, aparejadas a la atmósfera de sus tiendas, promovían un ideal caballeresco de extraordinario poder:

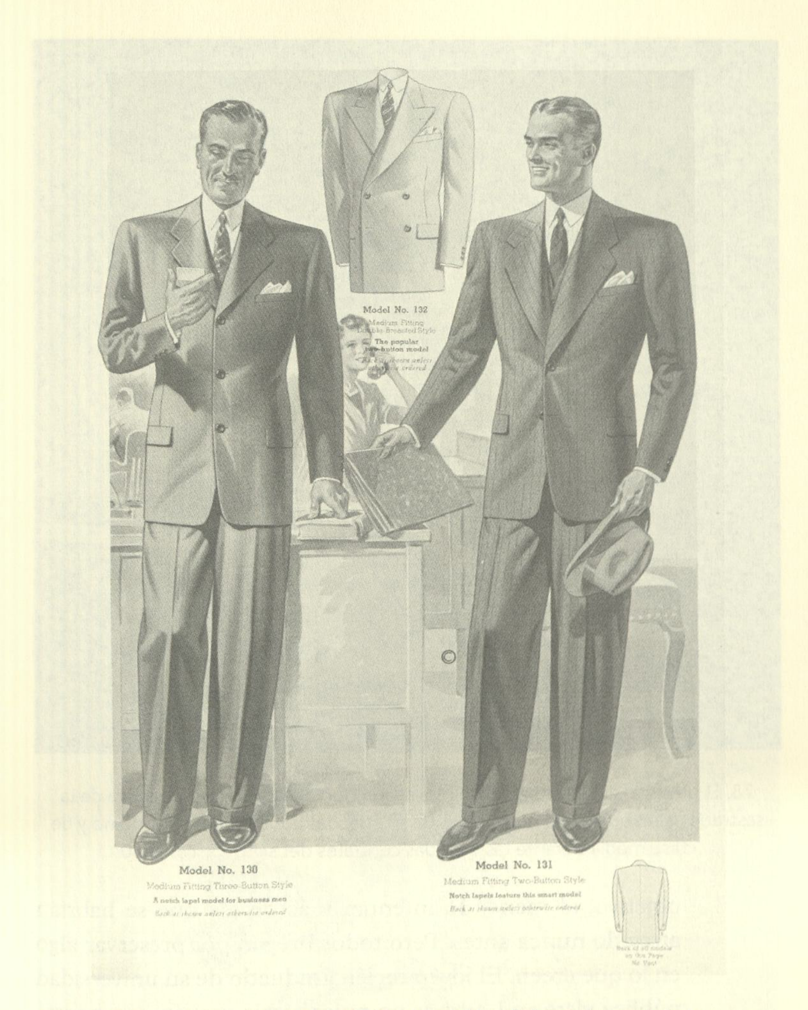
> El caballero [*gentleman*] de Burton [...] adquiría estatus mediante la expresión de una total normalidad. Ni espectacular ni estrafalario, ni "rarito" o excéntrico en el vestir, estaba seguro de su personalidad [...] Burton urgía a sus vendedores a prescindir de artículos peligrosos, tales como los colores fuertes, los "atuendos deportivos o *seminegligé*", e incluso los cuellos blandos [...] El ideal masculino de Burton se resumía en el famoso memorándum de la empresa para sus empleados. Todo exceso debía ser evitado



26. Las imágenes publicitarias de J. C. Leyendecker para la fábrica de camisas Cluett, Peabody & Co., de Nueva York, captaron el brío consumista que adquirió el dandismo a principios del siglo XX. *Saturday Evening Post*, octubre de 1910.

> por medio de la moderación y de una imperturbable dignidad: “Eviten el estilo severo del recaudador impositivo y la zalamería del adivino. Cultiven el estilo dignificado del ‘catador de té cuáquero’, que es un buen término medio”. (138-139)

Estas eran opiniones muy difundidas, que inspiraron al menos a dos generaciones de hombres británicos a vestirse de una manera que ratificaba la disciplina asociada tanto al uniforme militar como a la observancia religiosa. Las tradiciones mora-



27. En todas las posiciones de la nueva vida oficinista, las variaciones del traje devinieron en la impronta del hombre, tal como indica este catálogo de sastrería publicado en Estados Unidos a mediados del siglo XX.

les y materiales subyacentes al desarrollo del traje parecían haber sobrevivido casi intactas a dos guerras mundiales. Esta confianza alentó al modisto inglés Hardy Amies (quien también se desempeñó como influyente diseñador de indumentaria masculina para la cadena Hepworths, hoy Next) a evocar con entusiasmo el perdurable idilio del traje en su autobiografía de 1954:

> Me parece que los principios básicos de nuestro estilo de vida no han cambiado mucho. Aún nos sigue gustando ser damas y caballeros y, si no son tantos los que logran este



28. El prestigioso sastre británico Montague Burton introdujo la retórica de la sastrería caballeresca en el repertorio sartorial del consumidor suburbano y de clase media durante las décadas centrales del siglo xx; *ca.* 1960.

objetivo, al menos lo intentan más de los que se habrían atrevido nunca antes. Pero todos bregan por preservar algo en lo que creen. El joven recién graduado de su universidad pública viste en Londres un pulcro traje oscuro, con pantalones angostos bien planchados, puños en las mangas de la chaqueta y, posiblemente, solapas en el chaleco. Incluso si no se permitiera estos detalles de la moda, se sentiría incómodo sin un cuello duro y un bombín. Sus colegas más audaces tal vez ostenten chalecos floreados o sacos con cuello de terciopelo, pero la mención de ejemplos demasiado excéntricos podría ahuyentar de mi argumento al lector. Sin embargo, lo cierto es que el joven promedio de buena posición trata de darse un aire de sustancia sin por ello caer en la pesadez: de evidenciar que tiene tiempo para las sutilezas de la vida. Su apariencia podría demostrar la mera ilusión de contar con fondos de varios miles al año y pagar un impuesto a los ingresos de apenas un chelín por libra: de estar



29. Hardy Amies para Harry Rosen, traje de lana a cuadros glen grises, 1974. La tradición se encuentra con la modernidad en el estilo inglés.

preparado para ser un buen padre de familia numerosa. Pero creo que ese deseo es oportuno. (Mort, 1996: 135)

El deseo apasionado de Amies por conservar las tradiciones sartoriales se cumplió en cierto modo, ya que, aun cuando las revoluciones sociales e innovaciones estilísticas de los años sesenta y setenta hayan amenazado la hegemonía del traje respetable, sus asociaciones simbólicas continuaron reverberando

en las calles de las ciudades británicas y norteamericanas. En Estados Unidos, el traje empresarial disfrutó de un resurgimiento alentado por los célebres libros de John T. Molloy, *Dress for Success* ('Vestimenta para el éxito') (1975) y *The Woman's Dress for Success* ('El libro de la vestimenta femenina para el éxito') (1977). Molloy había trabajado como consultor de imagen para importantes empresas estadounidenses, y publicaba una columna sobre el estilo oficinista en el diario *Los Angeles Times*. En una época caracterizada por la incertidumbre económica y la paranoia de la Guerra Fría, Molloy ofrecía un mantra esencialmente conservador, que se oponía a las libertades de la contracultura para defender la investigación "científica" situacional y mercantil en "situaciones empresariales reales", según cuyos resultados los hombres sabían lo que era mejor para ellos en la elección de la vestimenta, y el traje "clásico" con corbata era la máxima impronta de autoridad, o lo que pasaría a conocerse como *power dressing*. De acuerdo con Molloy, los hombres ataviados con trajes elegantes alcanzaban la máxima ventaja competitiva y ganaban todos los premios (Cunningham, 2005: 191-208).

La influencia estadounidense en la indumentaria apropiada para la oficina se mantuvo hasta fines del siglo XX, aunque el modelo de psicología empresarial que había propuesto Molloy fue atemperado por un nuevo énfasis en el estilo. El destacado periodista de modas G. Bruce Boyer publicó en 1985 su célebre guía para la calidad del atuendo masculino, *Elegance*, con ágiles ilustraciones al carbón y anécdotas graciosas que captan el sabor de una era epitomizada por la efervescencia de Wall Street y el tono asertivo de las revistas *Gentlemen's Quarterly* y *Town & Country*. Las cuestiones del buen gusto y la distinción eran ahora más importantes que los consejos de autoayuda en materia de competitividad:

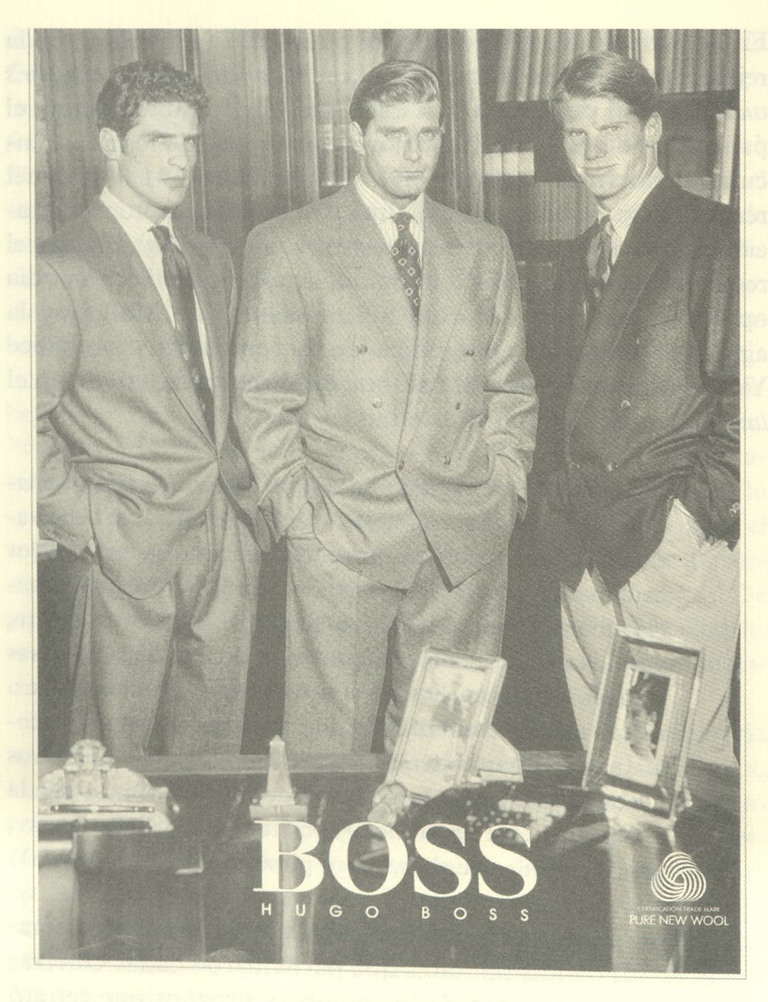
> El guardarropa empresarial debe consistir en una serie de prendas intercambiables que den lugar a una variación sutil, pero a la vez produzcan una discreta uniformidad. El exceso de color y de estampados, o el exceso de discordancia entre las partes de un conjunto, actúan como el exceso de vataje en una caja de fusibles. Si conectamos todos los electrodomésticos al mismo tiempo, lo más probable es que sobrecarguemos el sistema. (Boyer, 1985: 55-56)

En un artículo de 1977 (año del punk y 25° aniversario de la reina Isabel II en el trono) para la revista londinense *Harper's and Queen*, el periodista de estilo Peter York también reiteró el panegírico de Amies sobre el joven ambicioso de los años cincuenta con su descripción del "*Sloane Ranger Man*",[6] aquel reaccionario de clase media alta cuya confiada autopresentación marcaría el tono para la vestimenta de la *City* durante el resto del siglo XX. El brío individualista de su estilo no podía oponerse más a los clones "resultadistas" de Molloy, y la aguda observación etnográfica de la semblanza que ofrece York agrega color local al enfoque de Boyer, más basado en el *laissez faire* de la Gran Manzana:

> Estoy en el San Martino de Walton Street con una diseñadora de ropa. Frente a nosotros hay una mesa de ocho varones jóvenes muy grandotes. Todos llevan trajes de color azul marino a rayas diplomáticas, pantalones doblados hacia afuera, angostos en el tobillo pero anchos en el trasero, y camisas blancas a rayas azules o rojas. Dos de las camisas rayadas tienen cuellos blancos desmontables. Los cuatro chicos más rellenitos e insípidos visten trajes Oxford de color negro. Usan anteojos y parecen abogados. Los otros cuatro llevan mocasines Gucci: de los lisos, sin la banda roja y verde. Se hacen notar, prestan atención de repente, se cachetean entre ellos, hacen payasadas. (York, 1980: 61)

Los *Sloane Rangers* de York en verdad descienden directamente de los dandis militares que participaron en las Guerras Napoleónicas, así como de los hombres urbanos que retrató Edgard Allan Poe en la década de 1840: todos ellos identificables por el tenor militar de su porte, su escrupulosa atención a los detalles del guardarropa masculino y su devoción por los juegos bruscos. Y, por mucho que careciera de la reticencia metodista, su apariencia ostentosa estaba muy sintonizada con la religión del dinero. El monetarismo y la desregulación financiera –dogma neoliberal que definiría el tenor adquisitivo del discurso político y fiscal en las calles Threadneedle y Wall durante los años ochenta y noventa– eran conceptos menos visibles a mediados de los setenta, pero los *Sloane Rangers* estaban en la vanguardia del cambio, aun cuando su aspecto chapado a la antigua pareciera sugerir lo contrario. Tal como señala York, estos jóvenes

6
De acuerdo con *ReversoDictionary*, "Sloane Ranger Man" es un juego de palabras entre "Loane Ranger" (el personaje de *El Llanero Solitario*) y "Sloane Square" (una zona elegante del centro londinense), que se acuñó como referencia a los hombres jóvenes de clase media que vivían en barrios refinados de Londres y vestían ropas caras de estilo "campero" (véase https://dictionary.reverso.net/english-spanish/Sloane). [N. de la T.]



30. Desde mediados de los años setenta, el concepto de *power dressing* insufló la estructura del traje masculino en la misma medida en que lo hizo con el guardarropa de las mujeres profesionales. Hugo Boss, *ca.* 1985.

hablan de dinero todo el tiempo (pero tildan de vulgar a otra gente que lo haga). Ellos lo ven como un tema orgásmico del macho. Sin embargo, rehúyen los empleos del comercio [...] o de la industria [...] Se mueven sobre todo en la City. Las palabras mágicas son Lloyds o un banco mercantil [...] Pero la City es mucho más competitiva ahora que en la época de sus padres [...] Hoy los *Rangers* tienen problemas con el mercado de trabajo. Su estilo les juega en contra. (65)



31. Cuando la City de Londres se transformó en un centro financiero global, el folklore inglés dandificado de los *Sloane Rangers* y los jóvenes chapados a la antigua de los años ochenta enarboló el estandarte de la sastrería tradicional; *ca.* 1985.

Aunque faltaban ocho años para el Big Bang de 1986, que abrió la City a todos los interesados, sus habitantes satisfechos de sí mismos ya comenzaban a sentir el calor de la competencia. Los lazos familiares y la pertenencia a los clubes o regimientos correctos ya no bastaban para garantizar un lugar en la sala de operaciones bursátiles, que los recién llegados a los lucrativos empleos de la City conseguían sobre la base de sus aptitudes en una economía del conocimiento que se globalizaba a paso acelerado y otorgaba el valor supremo a la brillantez estratégica y tecnológica, sin reparar en el acento de los

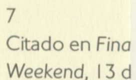
7 Citado en *Financial Times Weekend*, 13 de marzo de 1993, p. xix.

candidatos. Sin embargo, el traje se mantuvo cono indicador clave de la capacidad para "encajar". A mediados de los años ochenta, un cazatalentos de la City podía decir: "Yo no recluto a personas que solo tienen buen gusto para comprar el modelo correcto de traje a rayas. [Los candidatos] deben ser capaces de hacer dinero: mucho dinero" (Kynaston, 2001: 716). Pero nadie afirmaba aún que el traje a rayas estuviera en decadencia de por sí. Lejos de ello, durante la inestabilidad provocada por el "auge de Lawson" a fines de los años ochenta, la debacle del mecanismo cambiario en 1992 y el escándalo del banco Barings en 1994, la autoridad de la buena sastrería pareció incrementar su valor. Entrevistado por el *Financial Times* en marzo de 1993, el director de 43 años de un importante banco europeo delata una aguda atención a la apariencia y a la forma en su relato sobre sus hábitos de consumo:

> En líneas generales, como al parecer tengo un talle estándar y no quiero gastar demasiado en lo que en definitiva son mis overoles de trabajo, me inclino por los trajes *prêt-a-porter*. Viajo mucho, y en general compro mis trajes en el Brook Brothers de Nueva York, donde pago entre £300 y £350 cada vez que voy. También tengo uno o dos trajes de Hackett que son bastante más costosos, pero que me gusta usar especialmente cuando quiero verme muy inglés. Soy más exigente con mis camisas y corbatas. Compro mis camisas en el Crichton de Elizabeth Street, muy parecidas a las auténticas de Jermyn Street […] y, si quiero agregar una nota de color, [uso] mi corbata del Garrick Club […] Aquí tenemos que vestirnos con trajes más bien sobrios, así que no hay demasiado margen para la extravagancia o la innovación.[7]

Sin embargo, todo parecería cambiar otra vez en los albores del siglo xxi, cuando, a instancias de la nueva filosofía gerencial estadounidense y la estructura menos jerárquica y más *laissez-faire* del floreciente sector "punto.com", muchas firmas de primera línea tendieron a relajar sus códigos de vestimenta y alentar una indumentaria de "elegancia casual", además de impulsar iniciativas tristemente célebres como los "viernes informales". En septiembre de 2000, *The Times* publicó un segundo editorial con sus características bravatas sobre los efectos de la informalidad sartorial:

7
Citado en *Fina*
Weekend, 13 d
de 1993, p. xix





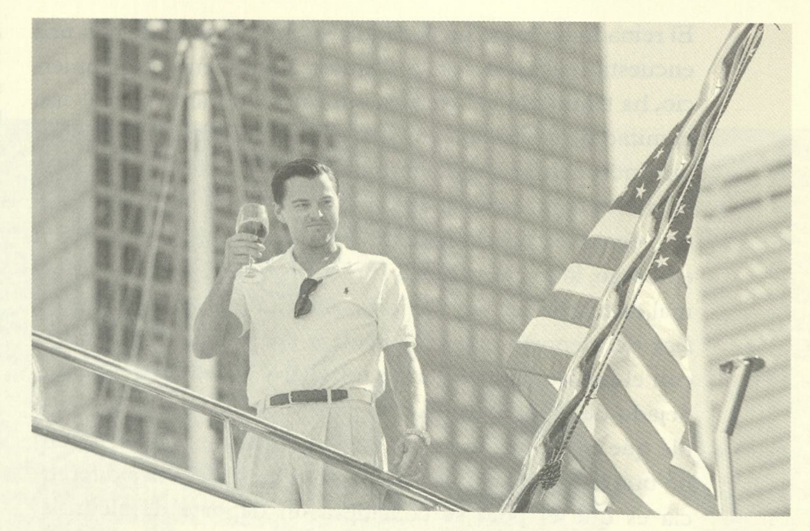
El reinado del traje ha llegado a su fin. De acuerdo con una encuesta realizada por la Cámara Londinense de Comercio, ha triunfado el "viernes informal", durante el cual casi la mitad de los trabajadores británicos cambian el traje por una indumentaria más cómoda [...] Los defensores de esta iniciativa contrastan la libertad de las ropas informales con el sofocante reaccionarismo jerárquico del traje [...] Sin embargo, la mayoría de las directivas para el atuendo informal distan de ser tan flexibles. Apoyan meticulosamente el *look* del deporte que se considera apropiado, en contraste con el inapropiado atuendo futbolero. Si realmente hemos dejado de lado el esnobismo sartorial, ¿por qué es aceptable que un empresario use una chomba de polo [...] pero no una llamativa camiseta de fútbol [...]? La única diferencia es que el polo se considera un deporte de alcurnia, mientras que la empresa y el fútbol sólo pueden mezclarse en el "palco de los directores" (donde –oh, sorpresa– el traje está a la orden del día).[8]

8
The Times, 11 de septiembre de 2000, p. 17.

The Times no tenía de qué preocuparse. Los pantalones de gabardina y las chombas de polo enfrentaron su propio desafío ocho años más tarde, cuando, a consecuencia de la catastrófica quiebra que acabó con el gigante financiero Lehman Brothers en septiembre de 2008, los empleados que perdieron de repente sus lucrativos empleos de la City aparecieron en los noticieros de la TV saliendo de las empresas con sus ubicuas cajas de posesiones personales, mayoritariamente vestidos con los típicos tonos pastel de la ropa deportiva más cara. Nada podría haber simbolizado mejor el colapso de la confianza pública en las instituciones privadas –a las que la gente había confiado sus hipotecas, ahorros y pensiones– que la ausencia de un traje bien cortado. En toda su uniforme conformidad, ese atuendo se había desarrollado a lo largo de siglos con el expreso objetivo de inspirar confianza. No cabía duda de que su ostensible abandono había sido una jugada miope, y las perspectivas futuras del traje parecían tan desoladoras como las del sistema bancario internacional.

Tal vez resulte pertinente el hecho de que Karl Marx, en el primer volumen de su profético estudio *El capital* (1867), haya elegido una chaqueta y una vara de lienzo –los cimientos del uniforme oficinista– como vehículos para analizar la relación entre la mano de obra necesaria para la producción, el valor de uso de las mercancías y el carácter de fetiche que es-

9
En el original inglés, el autor dice *all that is solid melts into air*, citando un fragmento del *Manifiesto* traducido al inglés que se volvió famoso como título de un libro posterior. Esta cita en inglés se traduce literalmente al español como "Todo lo sólido se disuelve en el aire" (una referencia que también adquirió fama como traducción del mencionado título). Sin embargo, aquí citamos el fragmento del *Manifiesto* traducido de su original en alemán (y también reflejado en sus principales traducciones al español). La traducción al inglés es sumamente incorrecta, no solo con respecto al texto original en alemán, sino también porque la idea de que "lo sólido" pueda "disolverse en el aire" es una concepción posmoderna completamente ajena (e incluso contraria) a las cosmovisiones teóricas del siglo XIX. [N. de la T.]



32. La incursión de los códigos informales de vestimenta en el mundo de la banca y las altas finanzas durante los años noventa y principios de los 2000 pareció reflejar la decadencia de los valores y abrazar la codicia que presagió la quiebra global de 2008. Leonardo DiCaprio en la película *The Wolf of Wall Street* (2013), basada en las memorias del malhadado agente bursátil Jordan Belfort.

tas adquieren en la sociedad consumista burguesa. Caroline Evans –junto con otros teóricos de la política y la cultura, como Terrell Carver y Peter Stallybrass– ha reconocido la pertinencia que conserva el análisis marxiano de la chaqueta en el confuso entorno de un mundo posmoderno, posindustrial y posterior al estallido económico. Evans ofrece sus complejas –y tal vez defectuosas– ecuaciones para evidenciar el desequilibrio de los valores en una época deshumanizada, así como para abogar por el retorno a las certezas materialistas. La chaqueta (leída como traje) plasma la totalidad de este espectro en su tela, su confección, su adquisición y su uso:

> Marx se explaya sobre la chaqueta, la vara de lienzo, la confección y el tejido en términos tan vertiginosos, en tal extensión y con tanto detalle, que la mercancía comienza a adquirir vida propia en su relato [...] [Continuando con su argumento, Marx] sostiene que la chaqueta y la vara de lienzo podrían expresarse de muchas maneras diferentes: analizadas por su valor de uso, traducidas a ecuaciones químicas o descriptas en su constitución física. Marx las traduce entonces a sus equivalentes en té, café, maíz y oro [...] La realidad no cuadra, pero la idea es verdadera. Y, al final del capítulo, Marx introduce por fin el patrón de oro para medir todas las mercancías: el dinero. (Evans, 2002: 206-207)

10
Citado en C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven (Connecticut) y Londres, 2003, p. 257.

"Todo lo [...] estancado se esfuma",[9] tal como auguró Marx en el *Manifiesto Comunista* de 1848. Y uno se siente tentado de ver un corolario en el hecho de que el traje haya desaparecido de la vida empresarial. Sin embargo, el fantasma del traje perdura en su mismísima solidez. Evans evoca la referencia de Stallybrass a la práctica decimonónica de concebir como "memorias" las arrugas formadas en el codo de una chaqueta. Tal como observa Stallybrass,

> las arrugas dan testimonio del cuerpo que habitó la prenda. [...] Sin embargo, para el empeñista, cada arruga [...] devaluaba la mercancía. Las memorias se inscribían así para los pobres en objetos amenazados por la pérdida. Porque los objetos estaban en un estado constante de inminente desaparición. (Stallybrass, 1988: 196)[10]

A diferencia del socialista Edward Carpenter, que anhelaba este resultado, los agentes de Lehman Brothers seguramente lamentaron la defunción del traje. Ni el uno ni los otros pudieron escapar a su presencia como "idea" fundacional de la sociedad moderna en el Occidente industrializado.

2. NACIONES ADAPTADAS

El diseñador de modas Hardy Amies escribió su guía de bolsillo para el uso del traje inglés –*The Englishman's Suit*– a fines del siglo xx, ya en el ocaso de su carrera como sastre principal de Gran Bretaña y modisto de la reina. Su obra abunda en las joviales certezas, excentricidades y anécdotas chismosas asociadas a una generación creativa de hombres que maduraron a fines de los años veinte, combatieron en la Segunda Guerra Mundial y establecieron sus reputaciones en la década de 1950. También delata los prejuicios y las frustraciones de una clase que afirmaba haber experimentado la decadencia y la disolución del Imperio Británico, los efectos dañinos de las revoluciones sociales y sexuales, y un mundo que se había vuelto más pequeño y menos inteligible. De acuerdo con Amies, el traje del hombre inglés acarreaba el peso de todos esos temores y esperanzas, con lo cual se estableció como bastión contra las burdas incursiones de la posmodernidad:

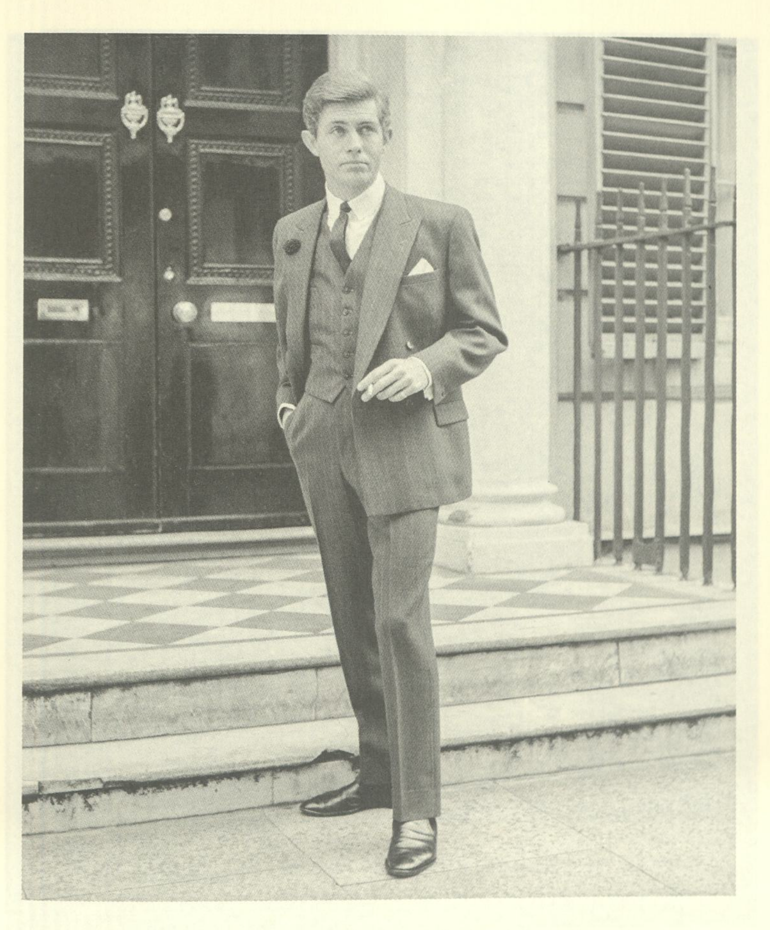
> En mi juventud viví y trabajé en Francia y Alemania, donde aprendí a hablar francés y alemán. Cuando vine a Londres, aprendí a hablar el inglés de las clases altas. Durante veinte años, mi trabajo me ha permitido mantener un apartamento en Nueva York, desde donde el trabajo se expandió hacia Australia y Japón. Voy a esos países [...] sin mayores perturbaciones mentales de las que siento cuando voy a París. Creo conocer muy bien el tamaño del mundo [...] No quiero menos clase, sino más clase. El *Who's Who* [...] contiene 28.000 nombres [...] de personas vivas distinguidas: con clase. Ojalá aumente su número. Ojalá sus hijos aprendan [...] historia, sobre todo la de su país. Ojalá se les en-



33. Hardy Amies, 1958.

señe el buen gusto [...] en materia de jardines, de casas, de comida. Ojalá respeten la amabilidad y el orden. Ojalá sigan vistiendo un traje en las ocasiones que requieran "clase" [...] Por mucho que nos hayamos empobrecido y hayamos renunciado a un imperio, hemos conservado nuestra visión honesta y elegante de la vida. Tenemos una estructura social en cuya cima [...] hay una [...] Reina que, a la manera educada de las clases altas, no se inquieta con los caprichos de la moda ni con el comportamiento de algunos parientes. Los hombres de su familia usan traje cuando están de servicio, es decir, casi siempre. (Amies, 1994: 104-110)

Sería grosero poner en tela de juicio la fe de Amies en el poder de la sastrería para volver el tiempo atrás, pero rebatir la premisa de su prosa también da lugar a otra historia; una en la que



34. Culto, cómodo y atemporal, hacia mediados de los años cincuenta, el traje del hombre inglés pasó a significar el reservado estoicismo de una nación cuyas glorias imperiales habían quedado en un pasado ya lejano.

el traje del hombre inglés no se posiciona tanto como el logro más alto de una civilización superior (junto con los jardines, las casas de campo y una monarquía benigna), sino como una idea mucho más fluida en un entramado de relaciones cosmopolitas, geográficamente dispersas e históricamente complejas. Este capítulo, con el debido respeto, relega el traje inglés de Amies a la naftalina de una redundante subjetividad imperial, para buscar sus equivalencias y descontentos en otras partes.

En las reflexiones sobre su propio atuendo, Samuel Pepys –otro inglés destacado y comentador entusiasta del guardarropa masculino– ofrece una importante corrección a la nostalgia de Amies por la "pequeña Inglaterra". A principios

1 Anotación de su diario personal, 1° de Julio de 1661, disponible en < https://www.pepysdiary.com/diary/1661/07/> (última consulta: 16/08/2023).

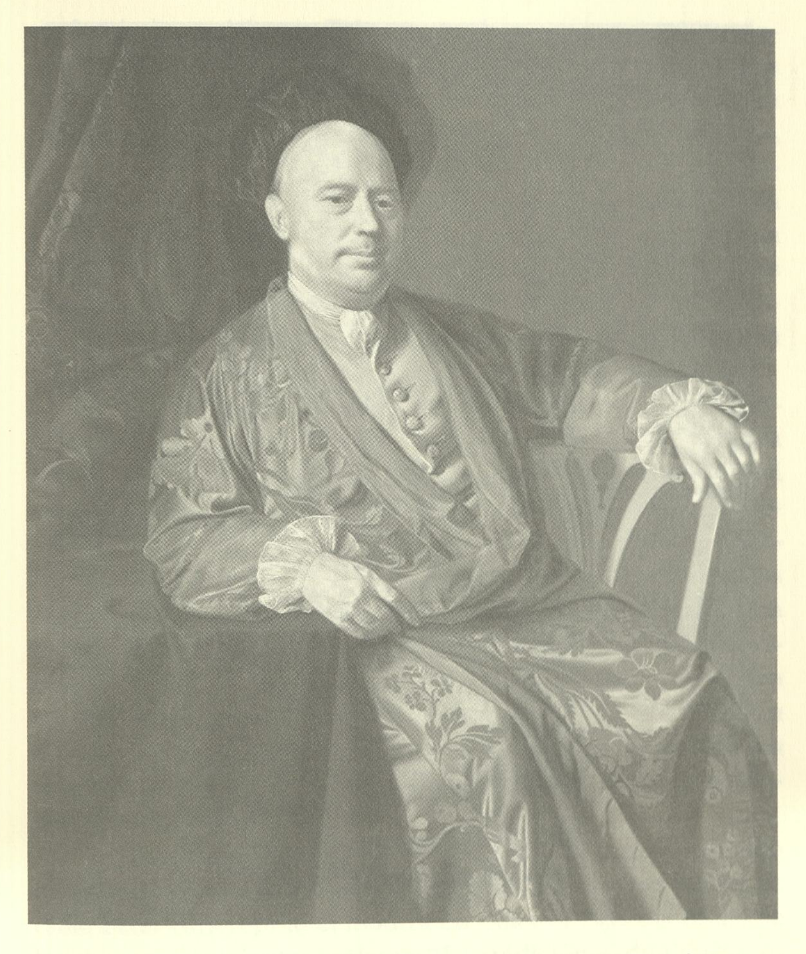


35. Samuel Pepys con una bata de seda alquilada para un retrato. John Hayls, 1666, óleo sobre tela.

de julio de 1661, inmerso en el optimismo del verano londinense que siguió a la restauración de Carlos II en el trono, Pepys se entregó a una de sus frecuentes expediciones de compras compulsivas:

> Esta mañana recorrí la ciudad en busca de varias cosas, tal como lo he hecho últimamente para mi casa. Entre otras, compré una buena cómoda para mis aposentos y una nueva bata india para mí. La primera me costó 33*s.*; la segunda, 34*s.* Comí en casa con Theodore Goodgroome, mi maestro de canto, e hicimos nuestra clase. Y después fui a la oficina, y luego a casa. (Pepys, 1661)[1]

Como hombre de ascendente importancia, con un empleo de alto rango en la Junta Naval, Pepys nos recuerda elocuentemente en sus elecciones las pretensiones performativas que



36. El comerciante de Boston Joseph Sherburne, importador de productos exóticos y epítome del buen gusto cosmopolita, posa para John Singleton Copley, *ca.* 1767-1770, en este retrato al óleo sobre tela.

caracterizaban a los hábitos consumistas de los hombres ingleses, con algunos detalles que siguen resonando siglos después en el relato de Amies sobre los suyos: un mobiliario elegante para el estudio, las amenas clases de canto y –combinando los elementos de cualidad, utilidad, novedad, lujo y no poca teatralidad– la "bata india". Pepys era un hombre de mundo, sofisticado, y en la compra de una bata india exhibia su carácter (al menos ante sus íntimos, ya que –a diferencia del incipiente traje– el uso de esas batas se limitaba en general a la casa o a los baños públicos). Cinco años después, Pepys alquiló otra bata, quizá más suntuosa y adecuadamente patricia (esta vez en seda china), para el retrato que le había encargado

2
Anotación de su diario personal, 30 de marzo de 1666, disponible en <https://www.pepysdiary.com/diary/1666/03/> (última consulta: 16/08/2023).



37. "Baniano" de seda damasquina, *ca.* 1720-1750.

al pintor John Hayls (Pepys, 1666).[2] Estaba sin duda muy al tanto del prestigio que podían conferir las modas raras y glamorosas, y sus auspiciosas adquisiciones marcaron el tono de la elegancia masculina inglesa para los siguientes tres siglos. Por ejemplo, siguiendo sus pasos, resulta instructivo señalar el continuo juego de contrastes entre el traje formal para el trabajo y la bata elegante para el ocio hogareño durante los siglos XIX y XX, en personajes británicos reales y ficticios, desde Robert Louis Stevenson y Sherlock Holmes, hasta Sacheverell Sitwell, Noël Coward y W. Somerset Maugham.

En ciertos sentidos, entonces, la bata suelta, elegante y ornamental –o "baniano"– que adoptaron los hombres del siglo XVII se erige como importante contraste y contexto para

el advenimiento del traje. Tal como ya hemos visto, los historiadores de la vestimenta masculina y de la política inglesa han tendido a mirar hacia la década de 1660 y hacia la Restauración en busca de evidencias para el traje inglés prototípico: de lana, liso, oscuro, símbolo de una nueva sobriedad patricia en el gobierno, la filosofía y las cuestiones sartoriales, y asociado a la economía, el paisaje y las actitudes sociales distintivas de una emergente nación británica. Sin embargo, la bata india de Pepys suministra un contrarrelato que salpica las narrativas dominantes sobre el gusto aristocrático inglés con referencias a un mundo que trasciende las fronteras de Albión.

Tal como demuestran las reflexiones de Amies, las crónicas sobre el gusto "clásico" inglés en materia de vestimenta han tendido a poner de relieve su conservadurismo innato, así como su oposición a los ostentosos registros del estilo "cosmopolita" y "urbano". Y a menudo se han confinado al vocabulario del traje. En 1948, la gran periodista inglesa de modas Alison Settle sugirió que "tal vez el rasgo más perdurable de la moda inglesa sea su desinhibida naturalidad". Settle lo atribuía a la estabilidad de los hábitos y estilos que caracterizaban a la vida de las clases tradicionales, un mundo hecho "en gran medida de actividades masculinas, de deporte, de amor a los animales, de aire libre, y siempre del hogar y sus comodidades" (Settle, 1948: 48).

Esta es una interpretación nostálgica, que ha resistido notablemente bien el paso del tiempo. En 1996, el periodista de estilo Peter York repitió el mantra en *Country Life*, esa biblia de las clases terratenientes inglesas. "La tradición —dijo York— es aquello en lo que más nos destacamos, y el dominio de la tradición [...] está más marcado ahora que en cualquier otro momento desde la Segunda Guerra Mundial. ¡No hay más que ver cómo se reencienden esos clásicos convencionales!" (York, 1996: 28-31). Sus "clásicos" incluían las camisas de Jermyn Street, los uniformes de guardias reales y jugadores de cricket, las botitas de gamuza de Clarks y el Land Rover. Tal como el traje, todos estos son íconos masculinos que se ven como signos de un "tono" inglés fácilmente identificable (y que, por otra parte, acarrean consigo historias de vínculos coloniales y globales).

Huelga decirlo, el peligro que encierran estas definiciones tradicionalistas del estilo nacional radica en su tendencia a fijar conceptos de identidad. Las experiencias vividas de la etnicidad y la nacionalidad, tal como se expresan a través de la vestimenta y la moda, son un asunto mucho más contingente y

multifacético en comparación con lo que podría sugerir la idea más bien restrictiva de la persistencia que ha mantenido el "clásico" inglés. Stuart Hall, uno de los autores contemporáneos más influyentes en materia de las dificultades planteadas por las definiciones discordantes de la cultura, la comunidad y la nación en Gran Bretaña, señaló a fines del siglo xx:

> No debería ser necesario lucir, caminar, sentir, pensar, hablar exactamente como un [...] inglés conservador, flemático, encorsetado y nacido en libertad para acceder culturalmente al respeto y a las cortesías informales del trato social civilizado, o bien a los derechos de pertenencia y ciudadanía. [...] Dado que la diversidad cultural es la creciente realidad fáctica del mundo moderno, mientras que el absolutismo étnico es una característica regresiva de la modernidad tardía, el mayor peligro surge ahora de aquellas formas de la identidad nacional y cultural que adoptan versiones cerradas de la cultura o la comunidad, mientras rehúsan involucrarse en los difíciles problemas que acarrea el intento de vivir con la diferencia. (Hall, 1999: 42)

Aunque cabría debatir con Hall sobre el desarrollo histórico y la existencia literal del mítico "inglés nacido en libertad" que conjura su prosa, su presentación de este estrecho estereotipo y su adhesión a un concepto más abierto de diversidad son pertinentes para cualquier reflexión sobre los significados culturales del traje y su evolución. En efecto, tanto cuando celebramos la adopción de formas, estilos y patrones extranjeros por parte de diversos hombres británicos cultores del traje, como cuando consideramos la importancia del traje en las culturas no europeas, nos vemos al menos liberados de las tendencias anglocéntricas que caracterizan a ciertas historias de la moda.

La prolongada relación colonial de Gran Bretaña con el Asia meridional, por ejemplo, ha ejercido una influencia significativa en las tradiciones de la confección, los accesorios y el uso del traje. Y Pepys no fue el primer inglés en involucrarse con ideas indias a través de sus elecciones sartoriales. Treinta años antes, cuando la manía por las telas importadas de la India tenía más que ver con la decoración hogareña que con el adorno corporal, William Fielding –primer conde de Denbigh– se hizo pintar por Van Dyck en una viñeta de caza, acompañado por su paje de turbante y ataviado con una gloriosa seda rosada a rayas de hilos dorados, cortada al estilo del

paijama indio y usada sobre una camisa de lino blanco y diseño inglés. Como anterior Maestro del Gran Guardarropa y Caballero de Aposentos en las cortes de los reyes Jacobo IV/I y Carlos II, Fielding no era un novato en cuestiones de estilo, pero la ingeniosa fusión de motivos orientales y occidentales que caracteriza a esta pintura atestigua un enfoque distintivo de la "autoconstrucción" [*self-fashioning*], que en ciertos sentidos se adelanta mucho a su época (Hearn, 2009: 98). Los pantalones indios tradicionales, ahusados en el tobillo y atados a la cintura con un cordón, no pasarían a ser un clásico del guardarropa británico (diurno y nocturno) hasta mediados del siglo xix; sin embargo, el hecho de que Fielding los combinara con una chaqueta –que se inspiraba en el jubón inglés del período, pero retenía la vaporosidad surasiática– augura notablemente el inevitable advenimiento del traje inglés en la corte de Carlos II: que aquí no viene de Whitehall, sino más bien de la corte mogol.

Hacia comienzos del siglo xviii, el gusto británico por las telas indias se había expandido en el espectro de las clases sociales, pero era más perceptible en la vestimenta femenina que en la masculina. No obstante, una adopción idiosincrática y sutil de la moda, introducida por pioneros tales como Fielding y Pepys, persistió en combinación con el traje en las tendencias sartoriales masculinas que fue adoptando la elite entre fines del siglo xviii (década de 1790) y principios del xix. Los chalecos del período muestran la ingeniosa incorporación de telas y bordados indios. Los delicados mantones de cachemira que ganaban rápidamente el favor de las mujeres europeas vestidas a la moda se adaptaban a veces para formar la base de chaquetas cruzadas, con el extremo orlado del chal como un borde de las solapas que caía sobre la oscura chaqueta a la manera romántica de Byron (Hart y North, 2009: 130).

Un sentido de escapismo opulento también impregnó los elementos de la vestimenta masculina cotidiana durante las décadas de 1840 y 1850 en Gran Bretaña, Europa y Estados Unidos, desmintiendo la noción según la cual el traje solo aportó una implacable y monótona sobriedad al guardarropa de los hombres. Los chalecos de seda se adornaban a menudo con motivos orientales, desde la ubicua *boteh* (o lágrima curva) hasta las espiraladas plumas de pavo real. Sin embargo, cabe destacar que, hacia la década de 1880, estas extravagancias se relegaron cada vez más a las prendas –como las batas de Pepys– reservadas para los espacios privados. Las chaquetas, gorras y



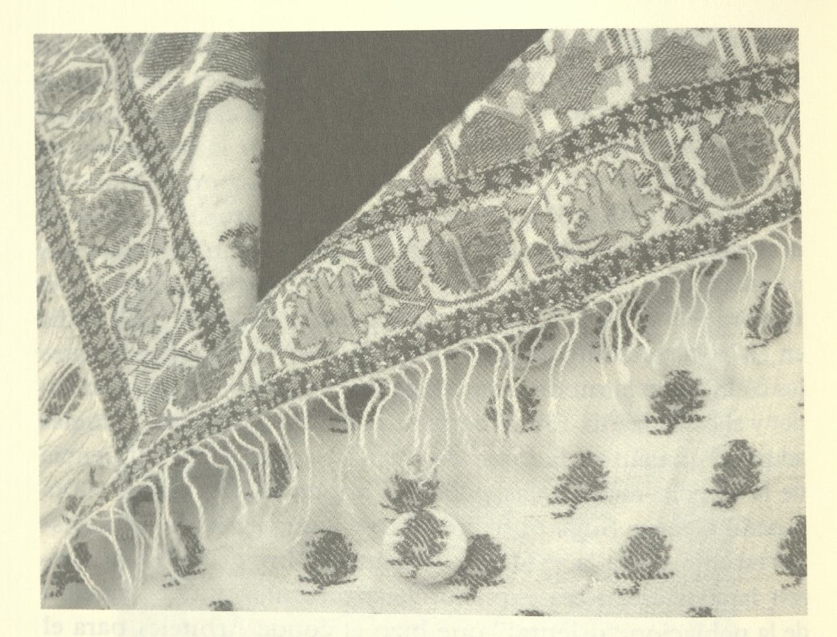
38. Algunas décadas antes de que Carlos II reformara la vestimenta de la corte, William Fielding, primer conde de Denbigh, se hizo pintar por Van Dyck vestido con un *paijama* indio que sin duda anticipa el traje de dos piezas; 1633, óleo sobre tela.

pantuflas de fumar, así como las batas y los pijamas, ofrecían superficies para expresivos diseños indios que combinaban bien con el abarrotamiento colonial de los estudios y vestidores masculinos, pero parecían una vestimenta inapropiada para usar más allá de la comodidad hogareña (Maglio, 2000: 9-17).

Cuando el tejido imperial migró a la ropa de la esfera pública, sus formas expresivas quedaron limitadas en general al mínimo indicio de un chaleco con ribetes bordados que aso-

maban bajo la oscura sarga gris del chaqué. El aumento del control sobre el atuendo formal de los hombres mediante la imposición de reglas sartoriales y sociales más estrictas durante la segunda mitad del siglo XIX podría explicar la relegación de los motivos indios a los márgenes del guardarropa propio del caballero británico. Pero también es posible que el cambio en la comprensión pública de la relación entre Gran Bretaña y sus colonias, que tuvo lugar tras la rebelión india de 1857 y el nombramiento de la reina Victoria como emperatriz de la India en 1876, haya contribuido a una distinción más patente entre los códigos de la moda occidental y oriental: entre el colonizador y el colonizado. En tal contexto, el traje del caballero inglés adquirió una autoridad que dejaba al descubierto la influencia de la ciencia racial y las políticas imperialistas. Hacia 1906, cuando George Sims publicó los tres volúmenes de su magistral estudio sobre la vida en la capital del Imperio, *Living London*, la división ya era explícita y espectacular. La descripción de la población "oriental" que hizo el conde Armfeldt para el proyecto de Sims capta vívidamente esta mirada, con su contraste entre la reserva británica y la efervescencia extranjera:

> Visiones de palmeras y mangales, de mezquitas y pagodas, surgen en la imaginación cuando uno contempla a los morenos hijos del Oriente, cuyas vistosas costumbres aportan color a las calles de Londres, y cuya presencia es emblemática de la extensión alcanzada por el comercio y el poder de Inglaterra. Tanto el marajá con su estrella de diamantes […] como el japonés ataviado de negro solemne, el filósofo persa y el estudiante de farsi con los que uno se encuentra en la zona elegante del oeste londinense [West End] son personajes interesantes. […] Pero […] es en las abarrotadas callejuelas que conducen a los muelles […] donde uno se cruza con los tipos más singulares y pintorescos de la humanidad oriental. […] El chino pequinés de tez levemente amarillenta, con una coleta tan larga que casi se arrastra por el suelo, amplios faldones al viento y gruesos zapatos de fieltro que se deslizan en silencio, así como su hermano cantonés […] con ropa de marinero y el cabello prolijamente trenzado alrededor de la cabeza cubierta por una gran gorra de golf […] y así como los cingaleses que ocultan su figura bajo largos sobretodos y tiemblan de frío al sol de un verano inglés, son visibles en las dársenas […] y en los locales favoritos de los asiáticos. (Armfeldt, 1906: 81-82).



39. Las huellas del Imperio siempre se abrieron camino hacia el guardarropa del hombre inglés, como demuestra esta incorporación de un chal de cachemira al chaleco masculino; *ca.* 1785-1780.

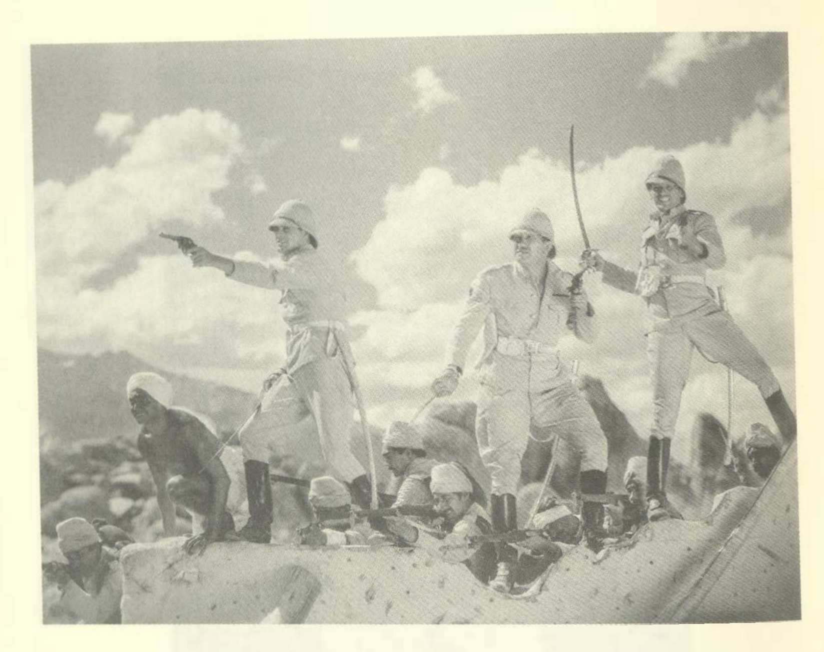
Desde el apogeo de lord Curzon como virrey de la India entre la última década del siglo XIX y la primera del XX, hasta el final del dominio británico en 1947, los códigos imperiales de vestimenta también adquirieron otros sentidos "exotizados" en la imaginación británica. Pero no era solo la destreza y la opulencia de las artes autóctonas surasiáticas lo que se celebraba y cooptaba en el guardarropa del hombre inglés, ni la espectacular otredad de los visitantes extranjeros lo único que se fetichizaba. Los "gallardos" atuendos tropicales y rutilantes uniformes ceremoniales de los aventureros y administradores coloniales también se imponían ahora en el subcontinente indio y otros puestos de avanzada. Este ensueño colonialista de salacots, polainas y trajes de lino crudo sazonó la publicidad de las manufacturas imperiales, así como las pobladas historietas para chicos varones, las novelas románticas y los melodramas teatrales o cinematográficos de los años veinte a cincuenta, e incluso siguió inspirando a los públicos británicos de los años ochenta y noventa con las fantasías fílmicas de David Lean y la Merchant Ivory (MacKenzie, 1986). En contraste, el pujante movimiento nacionalista indio, liderado por Mahatma Gandhi, promovía una humilde simplicidad que exponía con mayor nitidez la



40. Hacia fines del siglo XIX, la opulencia imperial inspiraba opciones de vestimenta que iban más allá del chaqué o el traje formal del caballero. Traje de fumar en seda estampada, 1906.

pompa de los colonizadores. Tal como explica la historiadora Helen Callaway,

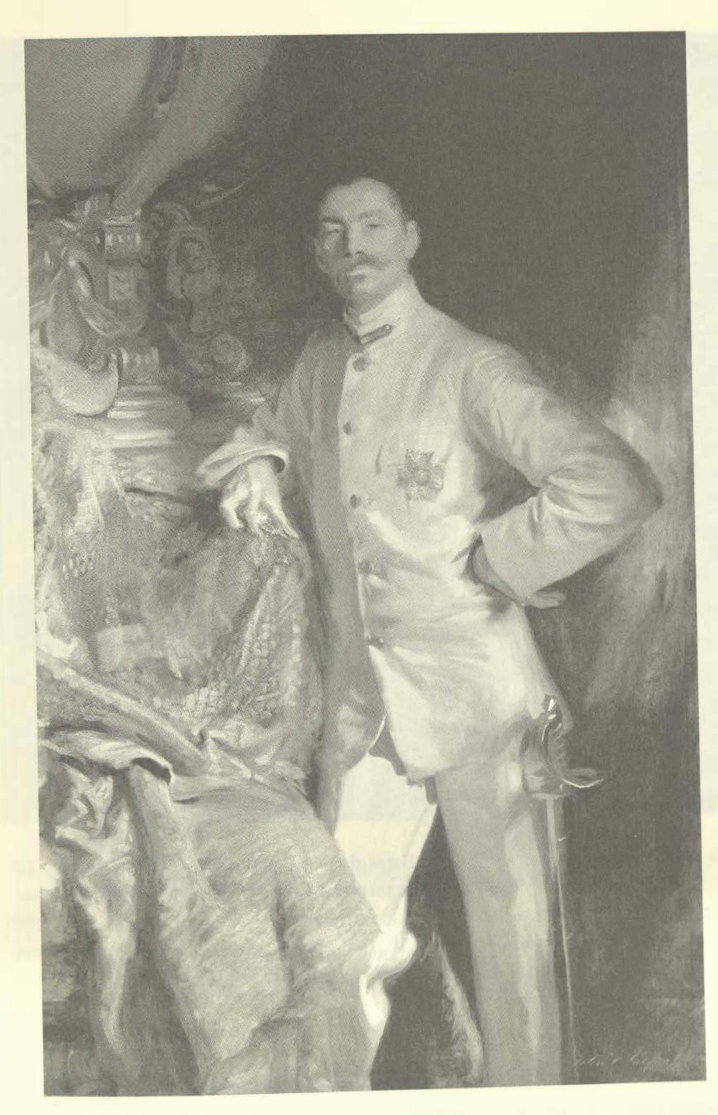
> Gandhi subvirtió esta autoridad simbólica cuando llamó a los indios, no solo a devolver todos los honores y emblemas que les había otorgado el gobierno imperial, sino también a dejar de lado las ropas occidentales o los atavíos "nativos"



41. La expresión de las dudas y tensiones en torno al fundamento moral del imperialismo a menudo se valía de tropos sartoriales para poner de relieve las desigualdades. El poema Gunga Din, de Rudyard Kipling (1892), que relata el sacrificio de un sirviente indio en honor a su amo militar británico, fue uno de los numerosos ejemplos que se abrieron camino hacia la conciencia popular, tal como sugiere esta escena del filme homónimo (1939).

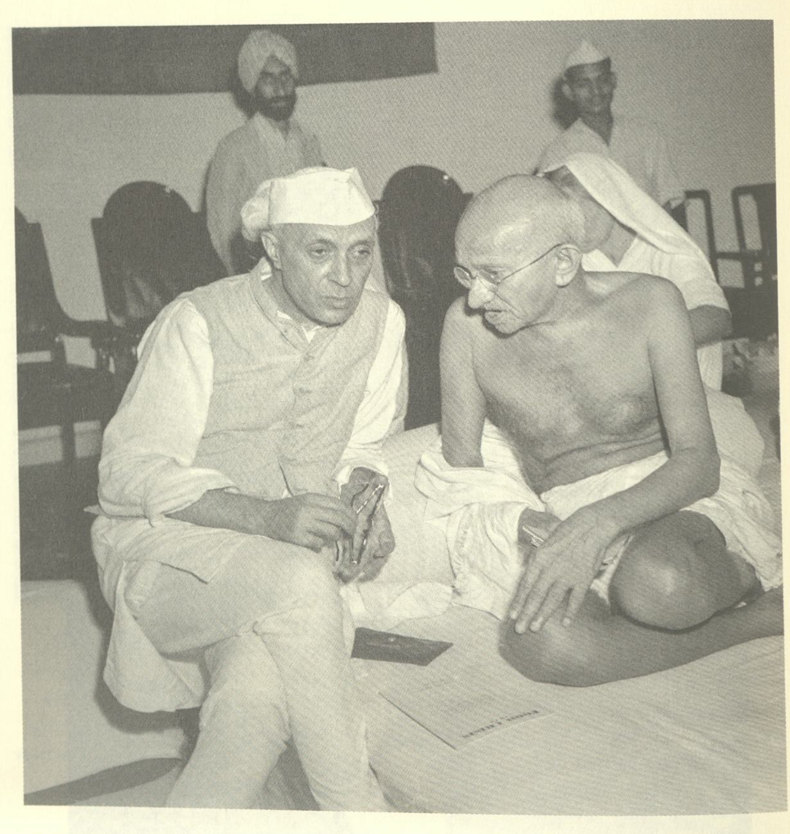
> decretados por los gobernadores del imperio, para adoptar sencillas prendas campesinas de confección casera. La paradoja del simbolismo sartorial quedó expuesta en el drama del nacionalismo: si los británicos vestían uniformes espléndidos para establecer y mantener su autoridad sobre los indios, los nacionalistas adoptaron atuendos humildes para recuperar el poder que se les había arrebatado. (Callaway, 1992: 241)

Pandit Jawaharlal Nehru, el primer ministro inicial de la India independiente, desarrolló el credo gandhiano de la desobediencia simbólica y no violenta a través del atuendo. Sin embargo, lejos de optar por el taparrabos que había adoptado su mentor como expresión opositora, Nehru y sus compatriotas del Congreso Nacional Indio remodelaron el *khadi* de confección casera (algodón hilado a mano y sin teñir, producido como desafío a la imposición británica del paño tejido a máquina) para convertirlo en una versión a medida del *sherwani* cachemir que usaban tradicionalmente los mercaderes prósperos y funcionarios cortesanos del norte musulmán. Refi-



42. Sir Frank Swettenham, administrador colonial de la Malasia eduardiana, posa con la misma actitud jactanciosa de sus ancestros del siglo XVII en uniforme tropical, un ícono de la blancura. John Singer Sargent, 1904, óleo sobre tela.

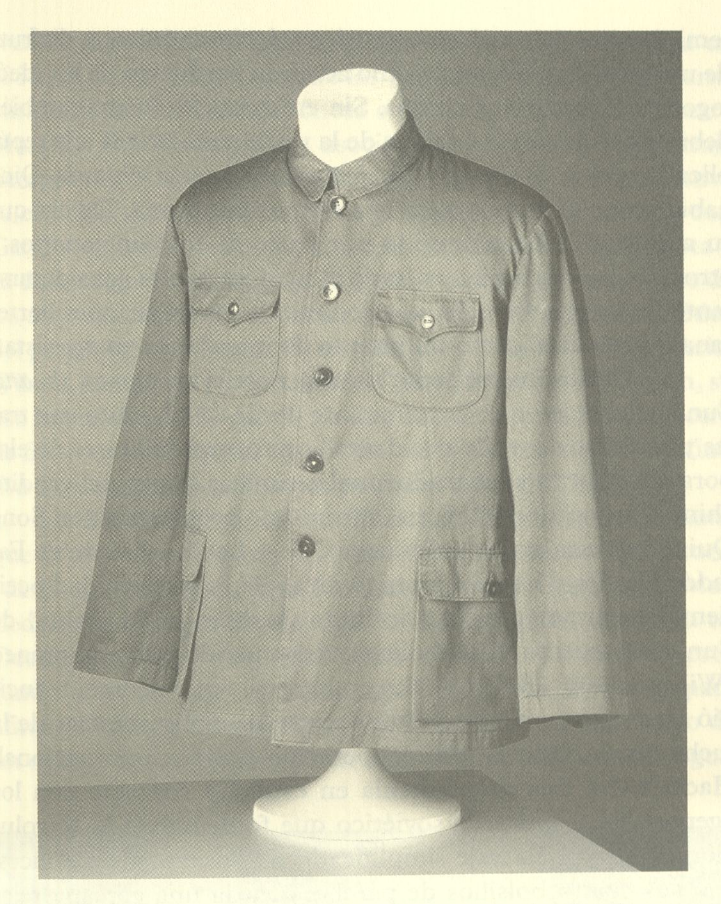
nada en las décadas de 1940 y 1950, la "chaqueta de cuello cerrado" (*band gale ka* en urdu) no solo rechazaba los códigos sartoriales ingleses que habían determinado el guardarropa de Nehru durante sus años en Cambridge y Londres como estudiante y abogado principiante a comienzos del siglo XX, sino que además suministró una traducción material de su lema "Unidad en la diversidad". Es interesante señalar que, hacia



43. En los movimientos antiimperialistas de la India y otras partes del mundo, los líderes políticos adoptaron códigos sartoriales que impugnaban la hegemonía colonial, o bien la adaptaban mediante patrones locales. Aquí, tanto Pandit Nehru —vestido con un *sherwani*— como Ghandi —de *khadi* o taparrabos— promueven vestimentas autóctonas en oposición al traje británico.

los años sesenta, la "chaqueta Nehru" –tal como se la conocía popularmente en los países occidentales– ya había sido reincorporada por destacados diseñadores de moda (como Pierre Cardin en París, o Michel Fish y Dougie Millings en Londres), aunque la forma cuadrada y sin cuello de las nuevas interpretaciones estaba a un mundo de distancia de la prenda manifiestamente atemporal, ligera, elegante y larga hasta la rodilla que había usado su inventor.

La búsqueda de atuendos que simbolizaran la resistencia al materialismo e imperialismo de Occidente no se limitó a la India. Tal vez el desafío sartorial más persuasivo y eficaz a la hegemonía del traje inglés como uniforme de la autoridad política haya sido la promoción del "traje Mao" y sus



44. El clásico "traje Mao" o *zhongshan zhuang*, con su simbólica simplicidad, evolucionó durante las primeras décadas del siglo XX hasta convertirse en un ícono clave de la China comunista.

variaciones en la China revolucionaria. La introducción de lo que se conoció como *zhongshan zhuang* a principios del siglo XX –caracterizado por su algodón o lana azul, gris o kaki verde oliva, sus cinco botones, sus cuatro bolsillos de parche en disposición simétrica y sus pantalones de corte cuadrado– se ha atribuido generalmente a Sun Yat-sen, "el Padre de la China Moderna" (Sun Zhongshan significa Dr. Sun Yat-sen en mandarín). Pero de más está decir que la evolución de la prenda fue un asunto más complejo. El ancestro más cercano era el traje estudiantil o *qiling wenzhuang*, con cuello levantado y bolsillos al tono, cuyos equivalentes del uniforme escolar y la academia militar ya habían llamado la atención de Sun durante su exilio japonés de los años 1890. Este modelo era en sí mismo

reminiscente del uniforme prusiano decimonónico, y disfrutó de una historia más larga como atuendo predilecto de los ideólogos y reformadores chinos. Sin embargo, su forma también debía algo a los antecedentes de la vestimenta previa a la república manchú, el *qipao* y el *changshan*, que la dinastía Qing había usado para controlar la jerarquía suntuaria. De ahí que su adopción ininterrumpida por parte de los funcionarios y otros grupos hasta bien entrado el siglo xx pueda considerarse tanto una supervivencia reaccionaria de las tradiciones cortesanas imperiales, como un intento de innovación progresista.

Cualesquiera fueran los orígenes del *zhongshan zhuang*, Sun lo usó de manera intermitente desde 1912, junto con trajes y corbatas de estilo occidental, uniformes militares de elaborados galones y las tradicionales túnicas largas del erudito chino. Después de 1915, su matrimonio progresista con Song Quingling, una mujer sofisticada que se había educado en Estados Unidos y había adoptado ideas de la modernidad occidental, seguramente haya influido también en la actitud de Sun con respecto al simbolismo del atuendo contemporáneo (Wilson, 2003: 239-242). Sin embargo, lo que realmente incidió en su promoción del traje fueron las circunstancias de la lucha revolucionaria y la cooperación política internacional. Hacia 1923, Sun se mantenía en estrecho contacto con los agentes del Comintern soviético que fomentaban la Revolución de China. El traje simplificado que usaba por entonces, con sus cuatro bolsillos de parche, guarda una cercana relación estilística con el uniforme del comunismo internacional adoptado por Lenin y elegido para vestir su cuerpo embalsamado tras las exequias de 1924. Así, en el año anterior a su muerte, en 1925, Sun ya estaba inextricablemente ligado al traje que terminó por llevar su nombre, pero que acarreaba la impronta de influencias muy diversas. De hecho, durante su segunda inhumación, en 1929, "el gobierno nacionalista dictaminó que todos los funcionarios usaran el traje Sun Yat-sen como atuendo oficial, con miras a reflejar la apariencia de su padre revolucionario" (244).

El régimen sucesor de Chiang Kai-shek introdujo más modificaciones en el atuendo moderno y tradicional, en la disputa por representar la controvertida visión de la nueva China. El líder adoptó un estilo militar que en esencia era una adaptación del *zhongshan zhuang*, pero complementado con un cinturón de cuero, una correa con cartuchera, pantalones de montar, botas y polainas. También incorporó una versión civil para

eventos prominentes, tales como su encuentro con Nehru en 1939, su firma de la Carta de las Naciones Unidas y su transmisión de la rendición japonesa a fines de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, las asociaciones comunistas del traje siempre supusieron un desafío para Chiang, y es significativa su elección del tradicional vestido largo para el encuentro con Gandhi en 1942, así como durante el período de su derrota y su desarraigo a manos de la dirigencia comunista hacia fines de los años cuarenta: "una declaración tácita de lealtad a la ética del pasado chino", según la historiadora de la vestimenta Verity Wilson. Luego de 1949, cuando Chiang se exilió en Taiwán, su uso habitual del *zhongshan zhuang* con un dramático sombrero de fieltro y un elegante bastón fue tal vez la reprimenda definitiva a los nuevos significados políticos del traje (249).

Sin embargo, la modificación del *zhongshan zhuang* que llevó a cabo después de 1956 el sastre maestro Tian Atong –de la empresa pequinesa Hongdu– para el Gran Líder Mao Zedong fue lo que produjo la versión estándar, conocida en Occidente como "traje Mao", con su cuello más ancho y profundo y su aspecto sencillo, ingeniosamente diseñado para afinar la figura y adecuarse como atuendo propagandístico de un culto a la personalidad con ochocientos millones de segui-



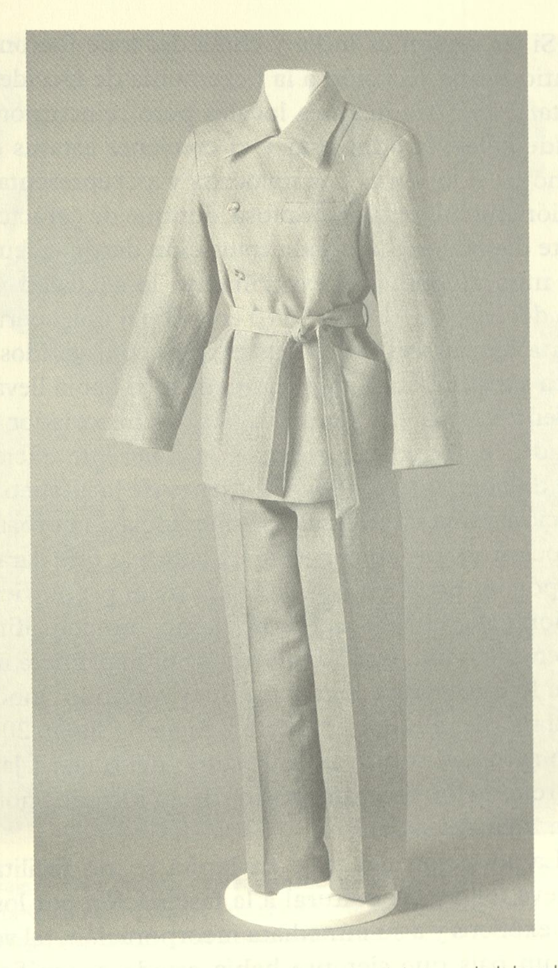
45. Antes de que Mao Zedong cooptara el *zhongshan zhuang*, Chiang Kai-shek (en primer plano, a la izquierda) lo promovió como uniforme nacional en su desempeño como líder de la República China después de 1928.

dores (251). La apropiación del traje por parte de Mao tras la muerte de Sun, así como durante la penosa Larga Marcha de los años treinta, también lo dotó de cualidades patrióticas míticas. Junto a la practicidad de estilo pionero y la evocación de la humilde vida campesina (ya convenientemente olvidados sus decadentes precursores occidentales y japoneses), los cuatro bolsillos del traje representaban los tradicionales principios *guanxi* del decoro, la justicia, la honestidad y la vergüenza. Los cinco botones delanteros sugerían las cinco ramas del gobierno comunista –legislación, supervisión, examen, administración y jurisdicción– y los tres botones del puño traían a la memoria los principios sunistas del nacionalismo, la democracia y el sustento del pueblo (Ross, 2008: 159). La pureza de la construcción de la chaqueta a partir de un solo paño evocaba la unidad y la paz de China, en una sencillez simbólica que por ende desafiaba cualquier posibilidad de disenso.

En el entorno firmemente controlado de la China posbélica, las opciones para hombres, mujeres y niños comunes se restringieron a versiones inferiores y poco sentadoras del traje Mao: el *qingnian zhuang* –una variación simplificada de tres bolsillos para los jóvenes– y el *jun bianzhuang* (o chaqueta militar informal), que denotaban lealtad a los valores del Ejército Rojo y a las metas obliterantes de la Revolución Cultural lanzada en 1966. Hacia la década de 1970, toda la población china había adoptado estas formas implacablemente prácticas y aparentemente inmutables. La especialista en moda Juanjuan Wu recuerda que

> La ubicuidad de estos atuendos sencillos y monótonos camuflaba las diferencias entre los pareceres y antecedentes políticos del pueblo y, en un sentido más amplio, reflejaba la lealtad del país al proletariado y a las "masas revolucionarias". Además, el uso de diseños simples y prácticos, así como de colores resistentes a las manchas, era una necesidad económica en una era de recursos escasos. (Wu, 2009: 3)

Sin embargo, la aparente borradura de la memoria cultural y de la individualidad personal que apuntaba a fomentar el traje Mao no iba más allá de la superficie. Su falta de adornos aún dejaba entrever los fantasmas de atuendos chinos más antiguos, así como imaginar tentativamente las libertades futuras. En el liberalizado ambiente noventista de la China gobernada por Deng Xiaoping, los líderes masculinos adoptaron cada

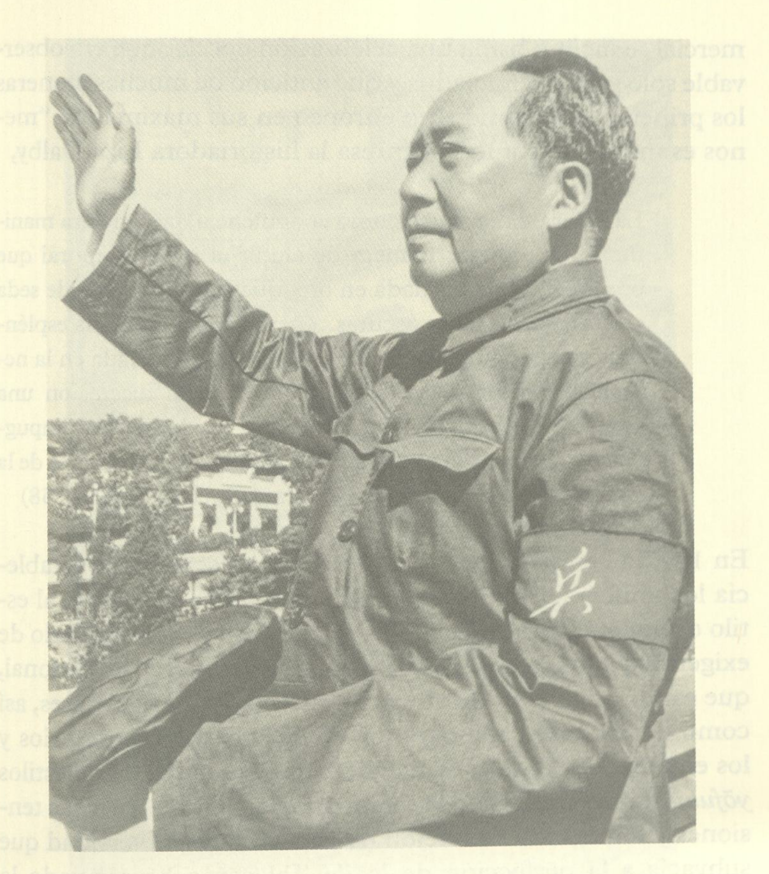


46. Como forma práctica y no jerárquica del atuendo laboral, promovido en filmes y afiches de propaganda, este traje de lana fue adoptado por las mujeres de Yan'an, cuna de la revolución comunista china.

vez más los trajes y las corbatas de estilo occidental, mientras las mujeres prominentes retomaban los vestidos entallados de sus abuelas. Hoy, el traje Mao sobrevive solo en los círculos militares conservadores de las naciones que aún insisten en los regímenes totalitarios cuasimarxistas, y como signo emasculado de la nostalgia comunista. Verity Wilson señala su tenaz presencia en el icónico retrato presidencial de 1957 que aún se exhibe en la Ciudad Prohibida, y agrega en tono escalofriante que, "en un vecino sarcófago de cristal, otro de los trajes diseñados por Tian amortaja el cuerpo inerte del exmandatario" (Wilson, 2003: 250).

Si las versiones india y china del traje fueron en muchos sentidos una reacción a la hegemonía de Occidente, que se apuntalaba en tradiciones locales pero reincorporaba tropos occidentales, la adopción y el creciente estatus del traje masculino en el Japón de los siglos XIX y XX representaron una adecuación mucho más armoniosa, aunque de carácter distintivamente dialéctico. La rápida transición desde el feudalismo hacia la modernidad que experimentó la sociedad japonesa entre las décadas de 1860 y 1870 condujo a una apertura casi ilimitada a los valores de la Ilustración, consagrados en una gramática sartorial cuya evolución europea había llevado más de doscientos años. Tal como sugiere el historiador cultural Toby Slade, la abundante riqueza, la inherente eficiencia, la ausencia de dogma religioso, el fomento de la alfabetización y la educación a nivel universal, la adherencia a la urbanización y la adopción de un gobierno meritocrático que caracterizaron al Japón autorreformista de la era meiji promovieron una concepción generalizada del terno como "notable afirmación de la creencia en una estética clásica y como primera manifestación de lo que podría lograr un nuevo mundo 'moderno' a través del reordenamiento político y social" (Slade, 2009: 81). En cierto modo, el súbito advenimiento del traje en Japón fue casi una reiteración fantasmagórica de su introducción en Inglaterra a fines del siglo XVII.

La adopción del traje en Japón se vio facilitada por una longeva tendencia cultural a la fascinación por los estilos nuevos o exóticos y a su inmediata incorporación, tal vez esperable en un país que siempre había estado geográficamente aislado de la influencia externa. Esta rápida absorción se apuntaló en la obra de escritores como Fukuzawa Yukichi, que viajó en misiones diplomáticas a Europa y Estados Unidos durante la década de 1860. Sus libros ilustrados *Seiyō jijō* ('Condiciones de Occidente', 1866) y *Seiyō ishokujū* ('Ropas, comidas y hogares occidentales', 1867) alcanzaron una enorme popularidad e introdujeron muchos conceptos occidentales en una sociedad ávida de aprendizaje. La adopción de estas novedades produjo inevitablemente numerosas disonancias y traducciones erróneas. Las ideas recibidas de la sastrería occidental se aplicaron a menudo con excesiva rapidez, basadas en materiales, proporciones y colores inadecuados que desentonaban con las tradiciones, los gustos, e incluso las fisionomías locales. Al mismo tiempo, los prejuicios occidentales redujeron estas veloces adopciones y enmiendas a estereotipos sobre la



47. El traje de Mao Zedong, confeccionado por el sastre Tian, fue el atuendo de la Revolución Cultural a partir de 1966, así como una fuente para las imaginaciones europeas y norteamericanas de la política totalitaria.

"inferioridad" de los japoneses en su intento de mimetizarse. Sin embargo, este súbito y masivo desplazamiento hacia un nuevo registro sartorial adquirió una irreversible realidad, que tendría repercusiones desestabilizadoras para las construcciones japonesas de la nacionalidad y la masculinidad a lo largo del siglo XX. A ojos de la elite política japonesa, el advenimiento del traje era apenas uno de los elementos esenciales para la implacable y despiadada carrera hacia la superioridad militar, económica y moral (92).

Sin embargo, estos cambios también se inspiraron en tradiciones estéticas locales que se remontaban a principios del siglo XVII y al establecimiento del culto a la *iki* (elegancia) en círculos japoneses sofisticados. Alentada en la sutileza del gusto por leyes de la jerarquía suntuaria, la pujante clase co-

mercial se inclinó hacia una celebración del *chic* que era observable solo para los iniciados y que anticipó de muchas maneras los principios del dandismo europeo en sus máximas de "menos es más". Tal como lo expresa la historiadora Liza Dalby,

> La *iki* era tan costosa como la opulencia, pero no era manifiesta. Qué mejor manera de eludir al rígido samurái que prohíbe la seda bordada en oro, que usar un *kosode* de seda cruda a rayas azules oscuras… pero forrado con una espléndida gasa estampada en amarillo […] Apuntalada en la necesidad de ser discreta, la *iki* hizo de la discreción una virtud. Pero esta era una discreción insolente, que impugnaba el decoro del orden social establecido. La energía de la *iki* radicaba en su veta de perversidad. (Dalby, 2001: 58)

En 1872, el emperador meiji publicó un decreto que establecía los uniformes militares o trajes con levita y chistera al estilo occidental como atuendos oficiales de la corte, seguido de exigencias similares para la vestimenta formal y profesional, que estipulaban el uniforme prusiano para los estudiantes, así como el terno de calle para los oficinistas, los empresarios y los empleados estatales. Esta adopción generalizada de estilos *yōfuku* (occidentales) en la esfera pública creó sus propias tensiones y fomentó la sensación de extrañeza o perversidad que subyacía a la perfección de la *iki*. Tal como ha señalado la historiadora de moda Valerie Steele, "la propia uniformidad de la sociedad japonesa puede suscitar arrebatos creativos de estilo individual, así como otro estilo de creatividad que manipule los perímetros de la uniformidad en sí misma" (Steele, 2010: 10). Durante las sucesivas eras de Taishō, Shōwa y la posguerra, el Japón del siglo XX mantuvo este discurso fracturado con la modernidad y la naturaleza del traje. En las décadas de 1920 y 1930, el *mobo* (forma abreviada de la frase inglesa "*modern boy*" ['chico moderno']) y la *moga* ("*modern girl*" ['chica moderna']) abrazaron sin tapujos la libertad comercial individualista de las grandes tiendas, el cine y las revistas de moda, mientras que los conservadores en materia social comenzaron a replegarse hacia un sueño premeijiano de pureza nacionalista, en cuyo marco la adecuación a las aspiraciones del consumismo occidental se veía como endeble y decadente. La liberación de energía sartorial que siguió a la ocupación estadounidense de fines de los años cuarenta impulsó el sentimiento popular hacia el extremo opuesto, con el resultado de



48. La introducción del chaqué europeo como atuendo cortesano en el Japón de la era meiji produjo contrastes notables con la vestimenta japonesa tradicional, tal como se ve en esta representación de 1890. Toyohara Chikanobu, tinta sobre papel.

una adherencia a diversas formas subculturales, como la vestimenta universitaria de la Ivy League y la elegancia de Brooks Brothers, que Teruyoshi Hayashida epitomizó en su libro de culto *Take Ivy* (1965). Sin embargo, en la rápida incorporación de las formas extranjeras a la gramática de la vestimenta japonesa perduró cierta ambivalencia. La tribu miyuki (los jóvenes que adoptaron las modas de la Costa Este estadounidense) llegó incluso a sufrir un hostigamiento policial por sus gustos refinados (13-14).

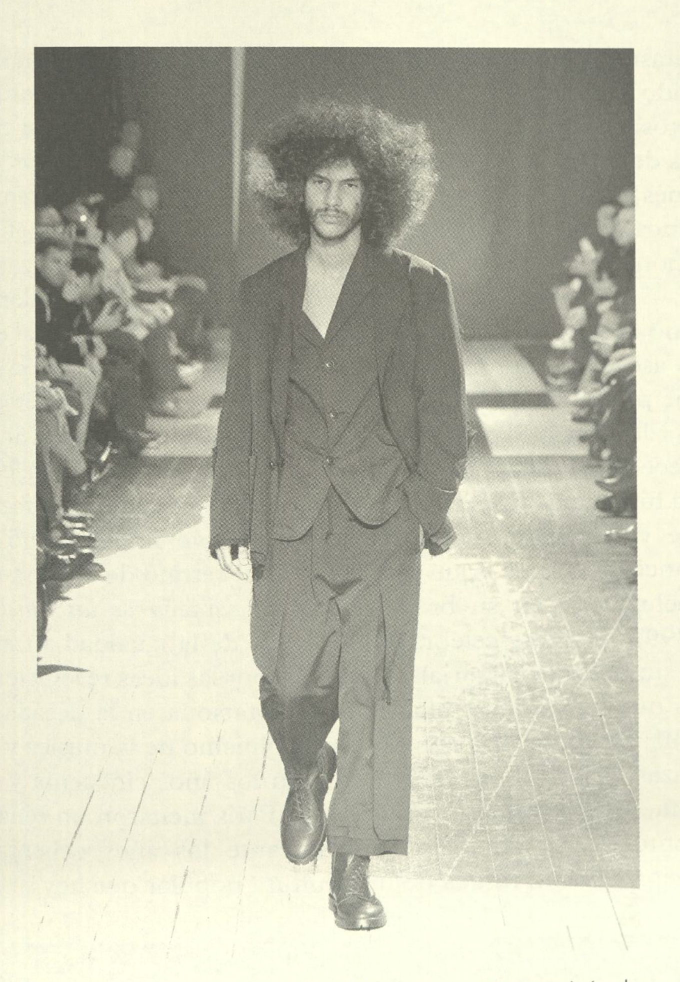
La herencia de la restauración meiji en el Japón es visible en el grado hasta el cual la exhibición pública del esta-



49. La fidelidad del "hombre asalariado" japonés de fines del siglo xx a la uniformidad del traje debe su herencia a las culturas regulatorias de la "modernización" que surgieron a fines del siglo xix.

tus y el carácter a través de la vestimenta aún parece notablemente ordenada, pero también resulta desconcertante para los forasteros. El historiador Robert Ross expresa esto de manera muy sucinta al observar que el

> hombre asalariado [...] lleva un traje oscuro con camisa blanca y corbata conservadora; la "dama oficinista" viste un "remilgado uniforme empresarial", e incluso los gánsteres usan lo que equivale a una indumentaria regulada: trajes llamativos y corbatas chillonas. Los niños, desde la más tierna edad, asisten a la escuela con el uniforme de su establecimiento. Con mayor eficiencia que en cualquier otra parte, tal



50. Las líneas austeras y asimétricas de Yohji Yamamoto continúan hoy, tal como demuestra esta foto de su colección otoño/invierno 2015.

> vez, el atuendo ha surtido su efecto de disciplinar a la población o, como mínimo, de señalizar la disciplina que caracteriza a una sociedad bien organizada. (Ross, 2008: 111)

En un giro de los acontecimientos que casi vuelve al punto de partida, de regreso a cuando Pepsy adquirió una bata india al estilo kimono, la generación de diseñadores japoneses que emergieron en los años setenta y se establecieron en París reelaboró el concepto de la *iki* para una clientela predominantemente occidental. Kenzo Takada, Rei Kawakubo y Yohji Yamamoto, entre otros, desarrollaron un austero registro creativo en el cual la obsesión con "la oscuridad, la pobreza y la asimetría" produjo la forma y la idea del traje descentrado, cuya

fantasmal insustancialidad casi parecía ensombrecer a su más rígido y prosaico homólogo europeo. Venerado por los arquitectos, los cineastas de vanguardia y los magnates publicitarios de los años ochenta y noventa, el "traje de diseñador" japonés, ascéticamente acompañado de una escueta camisa blanca abotonada hasta el cuello, proclamaba toda la sofisticación faltante en la "inglesidad" de Savile Row.

Al otro lado del mundo, en un giro del poscolonialismo cuya sustancia no podría haber sido más opuesta al etéreo ascetismo del minimalismo japonés, la reapropiación del traje por parte de la Société des Ambianceurs et des Personnes Elégantes (Sape) y sus *sapeurs*, en la República del Congo, ofrece una coda colorida al relato sobre el lugar del traje en una historia de imperios. Los jóvenes dandificados de Brazzaville y Kinshasa sustituyeron el represivo imperialismo de Francia y Bélgica –que Joseph Conrad retrató de manera tan espeluznante en su breve novela *El corazón de las tinieblas* (1899)– por una celebración extática de la igualdad a través del simbolismo sartorial. Inspirados por las ideas revolucionarias que había desarrollado André Matsoua en la década de 1930, y estimulados por el cosmopolitismo de la música y las danzas africanas que florecieron en los años cincuenta y sesenta, los *émigrés* que volvieron de París incitaron un renacimiento de la ideología Sape durante los años ochenta y noventa. Como rasgos de una cultura popular que hoy se co-



51. El vibrante dandismo de los famosos *sapeurs* congoleños ofrece un retruque contemporáneo a los legados del colonialismo.



noce en todo el mundo (por sus apariciones en videos de música pop, películas documentales, fotografías de moda y campañas publicitarias), las tonalidades vívidas, los accesorios extravagantes, el corte extremo y la gestualidad audaz de la autopresentación *sapeur* no solo son una orgullosa reprimenda a la explotación de tiempos pasados, sino que también expresan una aserción confiada del estilo aspiracional como apropiación de los medios para acceder a la libertad. Los (aún incompletos) diez mandamientos de la Sape dictaminan:

1. Serás Sape con los hombres en la Tierra y con Dios en el cielo.
2. No te sentarás.
3. Honrarás a la Sape dondequiera que estés.
4. Los caminos de la sapología son impenetrables para quien no conoce la trilogía de colores.
5. Usarás *ngaya, mbendes* y *tchidongo* en el cielo, la tierra y el mar.
6. Mantendrás una higiene estricta, tanto en la ropa como en el cuerpo.
7. No serás racista ni tribalista, ni discriminarás.
8. No serás violento ni arrogante.
9. Obedecerás los preceptos de civismo de los sapólogos y respeto a los mayores.
10. A través de tu oración y tus diez mandamientos, colonizarás a los pueblos sapofóbicos. (Tamagni, 2007)

3. LA ELEGANCIA DEL TRAJE

En 1845, cuando el novelista Jules Barbey d'Aurevilly publicó su influyente tratado sobre el difunto dandi inglés George "Beau" Brummell y su concepción de la elegancia como filosofía de vida, el tema del dandismo había pasado a representar mucho más que una simple cuestión de indumentaria:

> El problema con el dandismo es que es tan difícil de describir como de definir. La gente que ve las cosas desde una perspectiva estrecha se ha metido en la cabeza que [el dandismo] es por encima de todo una cuestión de vestimenta, de elegancia externa: los dandis son meros dictadores de la moda, audaces y oportunos maestros en el arte del acicalamiento. Y es eso sin duda, pero además otras cosas. (Walden, 2002: 79)

En Escocia, el extenso ensayo de Thomas Carlyle *Sartor Resartus* (*El sastre sastreado*, de 1833) ya había ofrecido una ascética crítica a la solipsista e inauténtica pose del dandi en el marco de una reflexión más abarcadora sobre la economía social, política y estética de un mundo utilitario que se industrializaba a paso acelerado. Mediante la metáfora de la sastrería y el lenguaje del traje, Carlyle logró presentar un manifiesto del emergente victorianismo, con su "abierta adhesión a la frugalidad personal, a la mejora social e individual, al trabajo arduo y al ferviente deseo de ser útil y hacer el bien", y todo en el contexto de la gran crisis que atravesaban las creencias religiosas (Carter, 2003: 11).

En Francia, la función esencial del dandismo como ataque revolucionario y performativo a los modos antiguos



52. Con su corte dúctil y sus telas fluidas, los nuevos trajes de Armani favorecieron el cuerpo masculino y femenino en las décadas de 1980 y 1990.

de pensamiento y conducta, personificado en Brummell y su círculo durante el confiado nuevo amanecer de la Regencia londinense, se había traducido a un exquisito discurso sobre la artificialidad y el individualismo para una generación de bohemios ansiosos por retener un sentido del elitismo aristocrático cuando la sociedad francesa sucumbía a la turbulenta década de 1840. El aforístico *Tratado de la vida elegante*, de Honoré de Balzac, había establecido el territorio de Barbey en 1830, con su insistencia en el hecho de que "la ropa es al

mismo tiempo una ciencia, un arte, un hábito y un sentimiento", su aserción según la cual "un hombre puede hacerse rico, pero elegante se nace", y su dogmática interpretación del dandismo como "una herejía de la vida elegante" (Balzac, 2010: 25, 58, 70). Con su caracterización del dandi en *El pintor de la vida moderna* (1863), Baudelaire llevó el argumento a su decadente final. El "hombre vestido" de Carlyle había pasado a ser aquí "el último destello de heroísmo", en lo que se percibía como el desierto de la democracia y la mediocridad. Esa reserva elitista, ese "aire frío" distintivamente melancólico, caracterizaba a un dandismo moderno cuya "inquebrantable resolución de no ser conmovido [o] fuego latente que [...] podría pero no quiere irradiar" estableció un precedente para las posteriores generaciones de escritores y artistas que encontraron una peligrosa amoralidad en la calma altanera y el elegante traje negro del dandi (Baudelaire, 2004: 194).

Hacia fines del siglo, el credo del dandi había regresado a su lugar de nacimiento por vía de la influencia corruptora que ejerció el *Contra natura* de J. K. Huysmans (1884) en los estetas ingleses. En la Londres de los años 1880 y 1890, la pose literaria y corporal de Oscar Wilde y Max Beerbohm reposicionó las cuestiones del sartorialismo, el buen gusto y la ética en el corazón del discurso sobre el dandismo y la modernidad. Fue el vínculo particular que ambos trazaron entre la identidad sexual, la clase y la ostentosa manipulación de la indumentaria masculina y femenina lo que invistió al dandismo de nuevas connotaciones para el siglo XX y lo llevó de regreso al ambivalente terreno comercial de la moda, el glamur y la celebridad, desde donde se había producido su evolución (Moers, 1960; Garelick, 1998; Fillin-Yeh, 2001). ¿Cómo es que el traje devino en un receptáculo para algunos de estos debates, que a lo largo del siglo XX lo convirtieron en un atuendo de rebelión? Las líneas simples de este instrumento contracultural y objeto erotizado del deseo fueron expropiadas para servir a una serie de finalidades opositoras. Algunos usuarios del traje, lejos de vestirlo para acatar las demandas hegemónicas que mencionamos en los capítulos anteriores de este libro, han optado por usarlo como un arma de estilo. En el espíritu del dandismo, quienes habitan espacios externos al centro patriarcal (incluidos los hombres homosexuales, los delincuentes, las mujeres y las minorías étnicas) han incorporado y adaptado el uniforme del poder como un vehículo para la disidencia y la disrupción.

Desde la introducción inicial del traje moderno como insignia de conformidad en la corte y en los negocios, el atuendo y la apariencia de los hombres que sobresalían de la multitud por su comportamiento estaban adaptándose a diferentes códigos. Los historiadores de la sexualidad han identificado el período comprendido entre fines del siglo XVII y principios del XVIII como un momento crucial de transición desde la prohibición de las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo como forma de inmoralidad –pero que no se confinaba a grupos particulares ni indicaba proclividades fijas– hacia la condena más directa de tipos sociales distintivos, cuyas conductas transgresoras e identidades innatas estaban asociadas al acto homosexual (Duberman, *et al*, 1989; Norton, 1992; Aldrich, 2006). El surgimiento de lo que hoy cabría denominar subculturas *queer* coincidió con el florecimiento de la cultura metropolitana en las ciudades europeas, y se inspiró específicamente en los códigos intensificados y generizados de la moda que caracterizaron su modernidad.

Así, más o menos después del año 1700, la conducta de los hombres atraídos por hombres se interpretó cada vez más como una depravación (a nivel de la Iglesia, de las leyes y de la sociedad) y se asoció de manera creciente a tipos autoidentificados –a menudo "afeminados"– que no necesariamente provenían del mismo contexto social. Se los conocía especialmente por las redadas a los prostíbulos masculinos (o "casas de *mollies*", un término basado en la palabra *molly*, que en el argot coetáneo denotaba a los hombres afeminados u homosexuales) como nuevo foco de la interacción social y sexual, y a menudo se los caracterizaba sartorialmente por sus extravagantes rituales de travestismo, que incluían parodias de bodas y relaciones convencionales (Davenport-Hines, 1990: 86; Trumbach, 1989: 135). En otros sectores, y sobre todo en la sociedad aristocrática, la conducta social licenciosa de las elites –cuyas generaciones anteriores tal vez habían podido disfrutar de amoríos indiscriminados que transgredían las fronteras del género sin que por ello se las estereotipara como "desviadas" – era descripta de maneras nuevas y más condenatorias: constreñida tanto por la peligrosa asociación a la identidad criminalizada del *molly*, como por la presión de adaptarse a las nociones "gentiles" de domesticidad y respetabilidad que había impuesto la creciente influencia cultural de las clases mercantiles. En este contexto, la sobriedad del traje era un signo de adherencia a los valores y reglas dominantes.



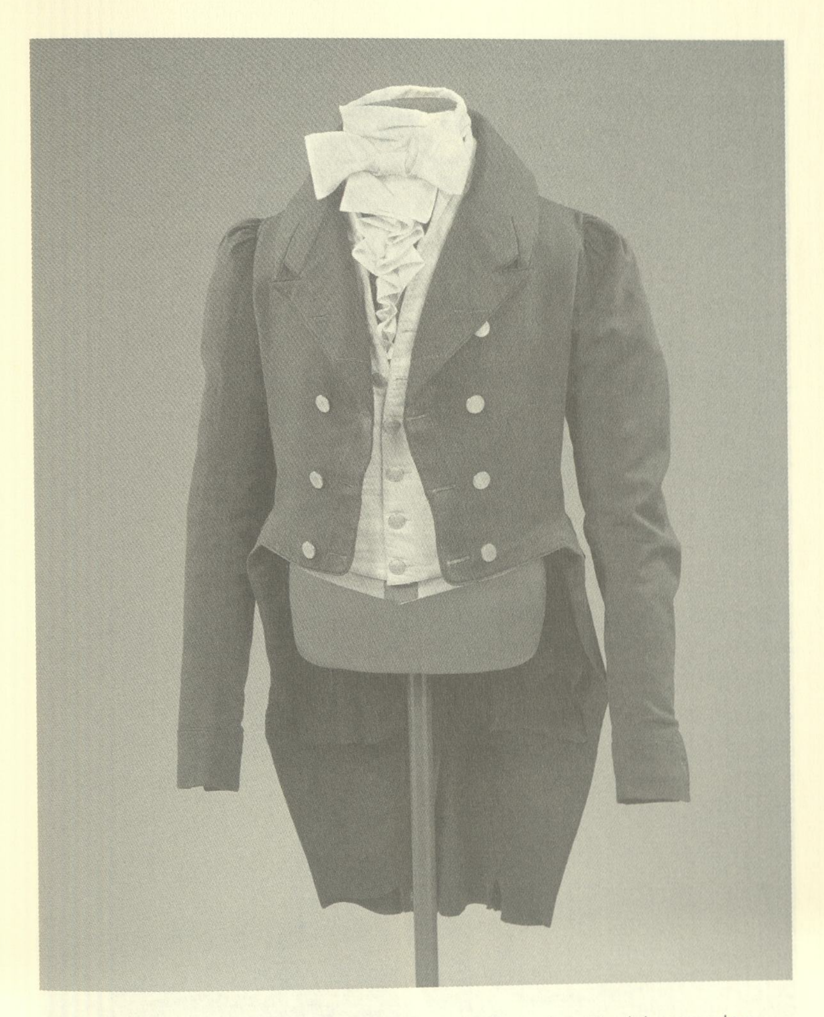
53. Un "galán" del 1700, reimaginado desde la perspectiva de 1791. Los autores que escribían sobre moda y modales exhibieron su fascinación por la genealogía del dandismo a lo largo del siglo XVIII.

La disruptiva figura del "petimetre" –elegante, amanerado y exquisitamente vestido con lujosos accesorios– representó una inofensiva manifestación cómica de muchas de estas preocupaciones en las caricaturas, las novelas y las obras teatrales del incipiente siglo XVIII. En la obra de teatro *Tunbridge Walks* (1703), de Thomas Baker, el petimetre Maiden confiesa: "Nunca me junto con esos libertinos indecentes que se emborrachan y hablan obscenidades en tabernas de mala muerte, sino que visito a las damas para beber té y chocolate" (Trumbach, 1989: 133). Atrapado entre la juerga al viejo estilo y la nueva gentilidad, el petimetre existía en un espacio liminal,

entre categorías, pero parece claro que sus afectaciones y su magnificencia artificial ya habían quedado cada vez más asociado a la desviación hacia la década de 1730. Contra el fondo de los nuevos códigos varoniles que demandaban una vestimenta discreta, una etiqueta restringida, conversaciones serias y saludos con apretones de manos o reverencias en lugar de besos, el petimetre llamaba la atención por su "otredad". Tobias Smollett pinta un cuadro vívido de este tipo social en su novela *Las aventuras de Roderick Random* (1748), cuando describe al "afeminado" capitán Whiffle:

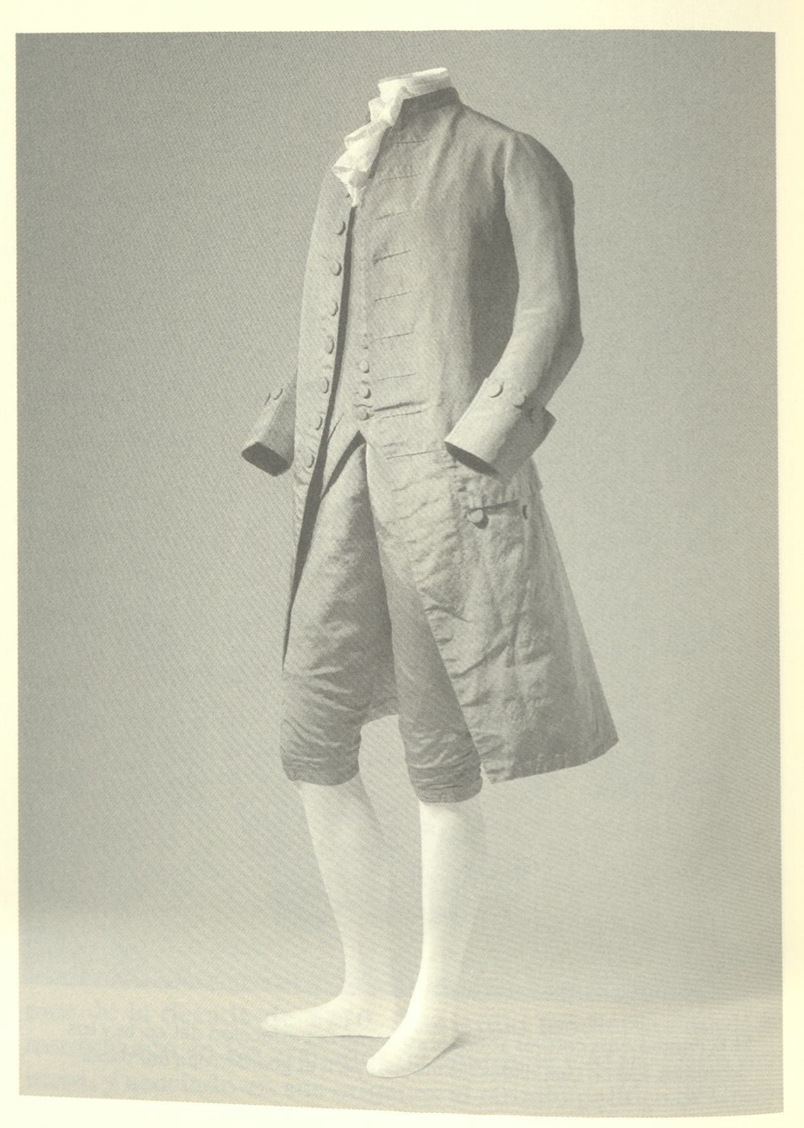
> Un hombre alto, delgado, [de] sombrero blanco ornamentado con pluma roja y los tirabuzones [del cabello] recogidos por detrás con un moño. Su chaqueta, de seda rosa con forro blanco, se retiraba hacia atrás por la elegancia del corte, como si quisiera descubrir un chaleco de satén blanco bordado en oro, desabotonado en la parte superior para exhibir un broche incrustado de granates que centelleaba en la pechera de la camisa, hecha de la batista más fina [...] Los pantalones de terciopelo carmesí le llegaban apenas por debajo de las rodillas, hasta encontrarse con unas medias de seda que se elevaban sin arrugas ni manchas por sus piernas flacuchentas, desde unos zapatos de gamuza azul cuyas hebillas tachonadas de diamantes fulguraban en rivalidad con el sol. (Smollett, 1895: 239)

El atuendo de Whiffle es un precedente notablemente cercano a la moda transgresora de los *macaronis*, que estalló a principios de la década de 1770. Este estilo londinense quedó inmortalizado en los grabados de Matthew y Mary Darly, entre otros, y asociado en sus orígenes al círculo político de Charles James Fox. Las posturas amaneradas y los atavíos extremos de estos hombres se presentaban como una manera de alentar la censura, y las innumerables caricaturas de *macaronis* que invadieron los escaparates de las imprentas londinenses sirvieron para "cuestionar la legitimidad de un sistema político aristocrático, y a la vez [...] funcionaron en el terreno económico como críticas a un modo particular de consumo que vinculaba el lujo y la masculinidad afeminada a la ausencia de patriotismo, y por ende a una falta de liderazgo político y cultural" (Ogborn, 1998: 134; McNeil, 2000: 373). La publicación satírica *The Macaroni Jester*, de 1773, ofrece una clara descripción de esta controvertida apariencia:



54. El retorno a los colores sobrios, así como la perfección del corte y los accesorios, fueron cualidades definitorias para el guardarropa del dandi.

> Su chaqueta es muy corta y de cintura alargada, con una solapa matamoscas que reduce la capacidad del bolsillo a un pañuelo y una caja de rapé. Las mangas son muy bajas de sisa, con botones ajustados en torno a la muñeca. La pechera es tan exigua que solo se cierra con dos pares de broches macho y hembra [...] El chaleco es de completo mal gusto, si no llamativamente corto [...] Sus calzones a la rodilla deben ser de [seda] negra, con botones tan grandes como un gancho de frazada: tienen que cerrarse bajo el abdomen [...] [El *macaroni*] debe usar medias de seda blanca o moteada. Zapatos con hebillas casi hasta la punta de los



55. En contraste con los trajes oscuros de inconformistas y patricios, los jóvenes elegantes eran libres de seleccionar colores vivos y sedas lujosas para sus guardarropas en las décadas de 1760 y 1770.

dedos [...] Su cabello debe estar lleno de polvo y brillantina, con los rulos empastados por encima de la oreja [...] Y el sombrero debe ser muy pequeño y afilado por delante, como la proa de las chalanas que cruzan el Támesis [...] La faltriquera de los calzones debe contener un reloj con una larga cadena de oro repleta de abalorios [...] Una espada larga [...] debe ir envainada en la izquierda de la cadera, y



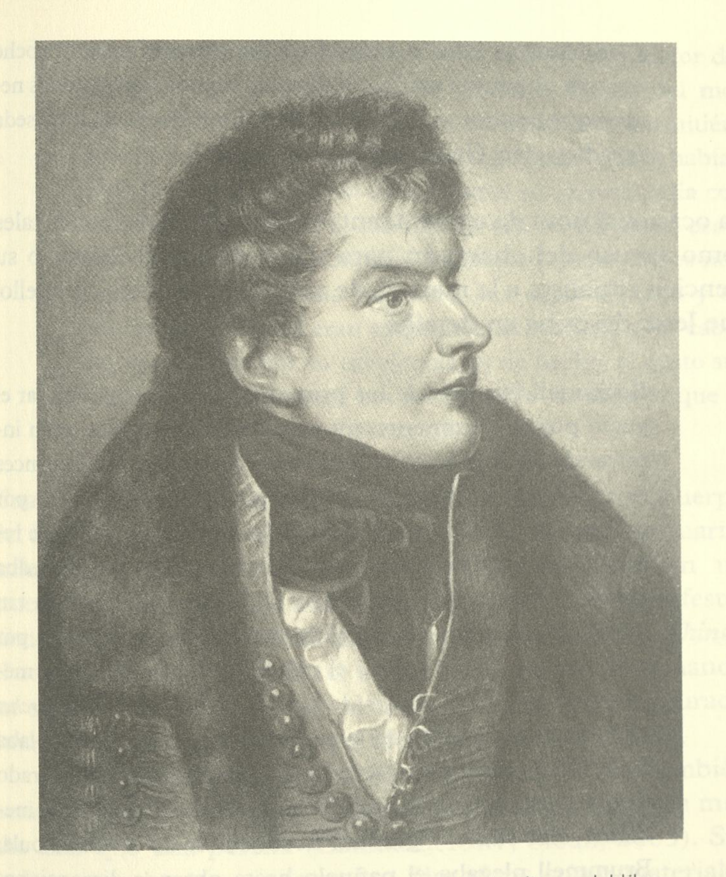
56. *El equívoco macaroni* [*The Shuffling Macaroni*], impreso por Matthew Darly, abril de 1772.

de la mano derecha debe colgar un bastón con una vistosa borla. El dedo meñique debe lucir un anillo voluminoso [...] Esta apariencia le sirve tanto para el parque como para el teatro, y todo el mundo reconocerá su figura como *a la mode* del *macaroni*. (Ogborn, 1998: 137-138)

Sería engañoso sobreinterpretar un fenómeno metropolitano en verdad limitado, que ha dejado la mayor parte de sus huellas

en el ámbito de la sátira y el periodismo, pero el repentino advenimiento de características impactantes como el corte entallado, los colores vivos y los accesorios conspicuos en una camarilla bien definida de hombres, intensamente celebrado con tanta fascinación como repulsión en diferentes expresiones de la cultura popular, evoca en gran medida posteriores movimientos subculturales de la moda. También proporciona una imagen en espejo, satisfactoriamente distorsionada, para el atavío y el comportamiento de aquellos otros contemporáneos inconformistas, los cuáqueros y los metodistas, cuya austeridad sartorial estableció un precedente tan firme para el traje moderno. La pose del *macaroni* fue un ejemplo profético del modo en que era posible subvertir los adornos de la riqueza material y los códigos sartoriales aparentemente rígidos. En el mundo del *macaroni*, los trajes podían existir como plantillas para la experimentación y el desafío, de una manera tan poderosa como su capacidad para ser un foco de la sobriedad y el deber.

Treinta años más tarde, las imprentas de Londres volvieron a abundar en representaciones obsesivas de la última moda entre los jóvenes urbanos de sexo masculino, aunque ahora el término preferido era "dandi". George Bryan Brummell, conocido como Beau ["el bello"] Brummell, devino no hace mucho en la figura central de este renacimiento gracias a Barbey y otros biógrafos póstumos. Brummell fue el dandi paradigmático, aunque rara vez identificado en caricaturas coetáneas y, hasta tiempos más o menos recientes, una presencia nebulosa en materia de datos biográficos (Cole, 1978; Kelly, 2005). Nacido en 1778, hijo del secretario privado del que alguna vez fuera el primer ministro lord North, Brummell pasó por Eton, Oxford y el Décimo Regimiento de Húsares para hacer su reputación sinónima con una nueva manera de ver la elegancia metropolitana. Desde su retiro de la profesión militar, en 1798, hasta su exilio en Normandía como deudor caído en desgracia, en 1816, Brummell alcanzó una posición de alto poder social en el círculo del príncipe regente, mediante el refinamiento de su apariencia, sus vínculos y sus modales con miras a establecer los estándares más altos del buen gusto para la elite londinense. Poco antes de que muriera Brummell, en 1832, el joven Barbey vio la sombra del otrora dictador del estilo, ya sifilítico, delirante y con manchas en la ropa, pero aún orgulloso, salir por la puerta del Hôtel d'Anglaterre, en Caen, y doce años después sintió la necesidad de reflexionar sobre el ascenso y la caída del gran dandi. Aunque Barbey advirtió



57. Beau Brummell, primer héroe del culto al dandismo; del libro *Los bellos y los dandis*, de Clare Jerrold, 1910.

contra la equivocación de reducir la historia de Brummell al estrecho lente de la moda, la centralidad de la vestimenta para la autoinvención del personaje es tan ineludible como la subsiguiente cooptación de este relato por parte de los autores especializados en estilo masculino y los proveedores de trajes.

Los datos sobre el guardarropa de Brummell son tan fugitivos como los de su vida, pero así es la naturaleza paradójica del dandismo. Su primer biógrafo, el capitán W. Jesse, cuyo por entonces inédito manuscrito en dos volúmenes fue de gran ayuda para Barbey, solo dejó sentado que

> su atuendo matinal era similar al de cualquier otro caballero: hesianas [botas militares ornamentadas con una borla bajo la rodilla] y *pantaloons* [bombachos de lana fina y color claro], o botas altas [botas negras de montar, con puño de color canela] y calzones de gamuza, con una chaqueta azul

> y un chaleco claro o beige [...] Su atuendo para la noche era una chaqueta azul y un chaleco blanco, bombachos negros que se abotonaban ajustados al tobillo, medias de seda rayada y clac. (Jesse, 1886: 63)

La ocasional nota de extravagancia sobrevive en leyendas tales como su uso del champán para dar lustre a las botas, o su atención ritualista a la manera de anudar el pañuelo de cuello, que Jesse describe en detalle:

> Brummell fue uno de los primeros en revivir y mejorar el gusto por la vestimenta entre los caballeros; y su gran innovación se logró en los pañuelos de cuello: por entonces se usaban sin rigideces de ningún tipo, embolsados por delante en un rollo que subía hasta la barbilla. A fin de remediar esta obvia y torpe inconveniencia, Brummell usaba el suyo levemente almidonado [...] El cuello [...] era tan grande que, antes de plegarlo hacia abajo, ocultaba por completo su [...] rostro, y el pañuelo blanco llegaba al menos a treinta centímetros de altura. El primer *coup d'archet* se hacía con el cuello de la camisa, que él después doblaba hacia abajo hasta su tamaño adecuado; y luego, parado frente al espejo con la barbilla apuntando al cielo raso, mediante una suave y gradual declinación de la mandíbula, Brummell plegaba el pañuelo hasta obtener dimensiones razonables, perfeccionando la forma de cada pliegue sucesivo en relación con la camisa. (62-63)

Puede decirse, entonces, que el atuendo de Brummell tenía tal vez un elemento de perfeccionismo, una atención al detalle y una corrección funcional que lo destacaba en relación con los hábitos de otros, pero que por lo demás no sobresalía. La distinción de su comportamiento sartorial emergió esencialmente de la actitud segura con que el hombre exhibía la escueta simplicidad de su apariencia. El legado de Brummell para el desarrollo del traje estribó más en su manera de usarlo que en la forma de la prenda.

Esta actitud segura no se evidenciaba solo frente al espejo (y en *levées* públicas en las que Brummell se acicalaba frente a un grupo de espectadores invitados). También emergía en todos los aspectos de la vida del dandi y, por encima de todo, en el contexto más amplio de la ciudad. El memorista R. H. Gronow, alguna vez vecino de Brummell, recordaba que,

> en el cenit de su popularidad, se lo veía en el mirador del White's Club, rodeado por las grandes figuras del momento, imponiendo su criterio y, en ocasiones, permitiéndose uno de aquellos comentarios ingeniosos que le habían dado fama. Su casa de la calle Chapel se correspondía con su "atavío" personal; el mobiliario era de un gusto excelente, y la biblioteca contenía las mejores obras de los mejores autores [...] Sus bastones, sus cajas de rapé y su porcelana de Sèvres eran exquisitos; el carruaje y los caballos sobresalían por su excelencia; y, de hecho, el gusto superior de un Brummell era reconocible en todo lo que le perteneciera. (Gronow, 1862: 62).

Una nueva sensibilidad metropolitana, centrada en el cuerpo del dandi y en los impulsos fetichistas del consumo suntuario, influenció claramente la transformación del traje en un atuendo para posar. Más aún, en sus subsiguientes manifestaciones (como las del esteta wildeano, los *Bright Young Things*, el neoeduardiano y el *mod*), el dandi continuó perfeccionando un sartorialismo basado en el traje que estaba configurado para destacarse antes que para mezclarse con los demás.

El dramaturgo y poeta irlandés Oscar Wilde, también periodista, esteta y crítico social progresista, era sin duda mucho más que una percha (Ellmann, 1987; Sloan, 2003). Sin embargo, en las cuestiones tanto filosóficas como materiales de la vestimenta, la incesante preocupación de Wilde por las apariencias superficiales y su poder afectivo aseguró que su propia, distintiva y cambiante imagen personal suministrara una plantilla que extendió la idea brummelliana de la "pose". En las tres últimas décadas del siglo XIX, Wilde hizo tanto como cualquier otro para desafiar las ideas hegemónicas del traje. Desde su ingreso al Magdalen College de Oxford, en 1874, tuvo clara conciencia de los efectos que causaba la moda. En fotos tempranas de su época estudiantil, aparece como el típico estudiante "mujeriego", con los llamativos trajes a cuadros y sombreros bombines que por entonces se asociaban a los seguidores del hipódromo y el vodevil. Sin embargo, allí había poco que indicara algo más que el entusiasmo por seguir las tendencias de la moda. La epifanía de Wilde llegó durante su inmersión en las ideas de Walter Pater y John Ruskin, así como la iniciativa de agudizar su apreciación del arte clásico y renacentista en visitas a Grecia e Italia. Luego de graduarse en 1878, Wilde incursionó en el circuito



58. *El dandi en su tocador*, ca. 1818.

social y literario de Londres, donde adaptó hábilmente las teorías de Pater y Ruskin para un público popular menos erudito. Su talento para la autopromoción y la comunicación pronto le valió el mote de "Profesor de Estética" en publicaciones satíricas como *Punch*, donde su cabello largo, sus cuellos de nudo flojo y sus trajes de terciopelo cuasi renacentistas desafiaban el gusto sartorial dominante de la época y atraían la atención de los caricaturistas.

Hacia 1881, la reputación de Wilde era tal que Gilbert y Sullivan satirizaron sus opiniones y su apariencia en la opereta *Patience*, cuyo libreto ridiculizaba la manía metropolitana de la época por la "estetización" de la vestimenta, la de-

coración de interiores y la apreciación del arte. Convirtiendo esto en una ventaja para él, Wilde se embarcó en una gira promocional de la opereta por Estados Unidos y Canadá, vestido con un atuendo estético extremo… que ahora incluía calzones a la rodilla, medias largas y zapatillas, sobretodos ribeteados de piel, capas y sombreros de ala ancha. En línea con el impulso narrativo, Wilde asumía la pose de

joven pálido y delgado,
joven desgarbado e inerte,
afectado al estilo Galería Grosvenor,
que parece siempre a un paso de la tumba.

El fotógrafo de sociedad Napoleon Sarony inmortalizó esta pose en una serie de retratos convenientemente dramáticos, cuyo sentimentalismo bohemio era una alternativa extrema al *statu quo*: "un tipo del montón, con pipa y bastón, y su terrier negro y marrón", tal como W. S. Gilbert sintetiza el estilo ubicuo del "muchacho" británico.

Tras su regreso a Londres, Wilde desposó en 1884 a Constance Lloyd, con quien estableció un glamoroso hogar en Chelsea. Durante el resto de la década, disfrutó de una exitosa carrera como editor de la revista progresista *The Woman's World*, mientras pulía su talento como ensayista. A lo largo de este período, Wilde cambió los largos mechones y suaves terciopelos de la era *Patience* por extravagantes rulos "neronianos" (una referencia subversiva al código moral pagano de la Roma imperial) y los trajes urbanos de Savile Row (sutilmente adornados con el notorio clavel verde), para representarse mejor como el epítome de la sofisticación cosmopolita y acercarse mucho más a un estilo brummelliano de dandismo, que ponía de relieve cierto grado de elitismo, de hastío y –en el perfecto corte de sus trajes– la distante frialdad del crítico.

Hacia fines de la década de 1880, su exploración del deseo homoerótico, tanto en su obra como en su vida personal, resonó tanto en la decadencia amoral de *El retrato de Dorian Gray* y *El libro amarillo*, como en su compromiso con la política radical a través del apoyo a las ideas de William Morris. La publicación de *El alma del hombre bajo el socialismo* (1891) encontró la reflexión sartorial en el racional estilo Liberty de la vestimenta "antimoda" adoptada por Constance y promovida en los escritos periodísticos de Wilde. Aunque sus comedias ligeras de 1891 a 1894 colocaron un espejo frente a



59. Oscar Wilde a la moda estética, fotografiado por Napoleon Sarony en 1882.

las costumbres y la hipocresía de la alta sociedad londinense, y presentaron personajes constreñidos por el corsé del decoro sartorial, la contribución de Wilde al pensamiento futuro estaba mucho más cercana a Edward Carpenter y su crítica de la respetabilidad y la jerarquía, que llamaba a abolir no solo los estilos coetáneos de vestimenta restrictiva, sino de hecho el entero concepto de la moda occidental. Esto condujo directamente a la suave informalidad de los pantalones deportivos, los Oxford *bags* y los suéteres de golf que adoptó el círculo de Eduardo, el príncipe de Gales, después de la Primera Guerra

Mundial; a los discretos tonos y texturas de tweed que caracterizaron a los trajes de los marxistas, los vegetarianos, los psicoanalistas y los pacifistas de principios del siglo XX; y las campañas a favor de las faldas unisex y los colores vivos que lanzó el Partido para la Reforma de la Vestimenta Masculina en la década de 1930 (Burman, 1995: 275-290).

La tensión entre los intereses públicos y privados de Wilde –que de hecho era la energía dialéctica de su dandismo– explotó en 1895, cuando el artista fue sentenciado a dos años de prisión con trabajos forzados por "actos de flagrante indecencia con otras personas de sexo masculino". Aunque su imagen en ropas de convicto ilustró un atuendo apropiado para el acto final de un drama que podría haber escrito él mismo, Wilde nunca se recuperó totalmente de la vergüenza y la incomodidad física que le impuso ese castigo, y murió quebrantado en París en el año 1900. Luego de varias décadas en las que su nombre, su imagen y sus escritos quedaron asociadas a "vicios inmencionables" en el puritano mundo anglosajón, la reputación de Wilde experimentó una gradual restauración a partir de los años cincuenta. El empático tratamiento cinematográfico de su vida y de sus obras contribuyó a llevar su rutilante legado a una nueva generación, y la contracultura de los años sesenta y setenta lo interpretó como un revolucionario estético y sexual. Hacia las décadas de 1980 y 1990, su compleja personalidad y sus proclamas lo habían colocado una vez más en el foco de intensos estudios y especulaciones.

Parte de esa atención se ubicó en el dominio de los estudios *queer*, para los cuales la valiente y disruptiva manipulación de las superficies que había caracterizado a Wilde era tan provocativa como cualquier cosa que hubiera ocurrido en su cama (Cohen, 1993; Sinfield, 1994). Tal como sugiere la historiadora cultural Maurizia Boscagli,

> el narcisismo egotista del dandi se contraponía abiertamente a las virtudes caballerescas de la abnegación, la cortesía, el servicio, la responsabilidad y el trabajo [...] Era la inefectividad del dandi, su afeminamiento y su *otium* narcisista, más que cualquier signo de homoerotismo [...] lo que preocupaba y escandalizaba a la clase media. (Boscagli, 1996: 33-34)

En este sentido, la manipulación diestramente estilizada que hacía Wilde de su guardarropa puede asociarse al compromiso energético de los jóvenes obreros de su generación con

1
El neologismo zoot tiene un sonido similar al de *suit* ("traje" en inglés). [N. de la T.]



60. Los Oxford *bags* —pantalones grandes y anchos que se pusieron de moda entre los estudiantes universitarios británicos de los años veinte y treinta— fueron un ejemplo innovador del estilo opuesto al conformismo de clase media en materia de vestimenta masculina.

los códigos cambiantes de la moda y las nuevas posibilidades del *prêt-à-porter*. Marginados por los códigos caballerescos de las clases dominantes o la vigilancia interna de la presión entre pares, todos los tipos de subalternos –desde los aprendices ostentosos hasta los miembros de pandillas callejeras– encontraban doblemente atractivas las posibilidades expresivas y opositoras del "estilo" (Ugolini, 2007: 253-255). Si el traje clásico (heredado por vía de la regulación monárquica, el uniforme militar y la religión inconformista) expresaba la conformidad con un modelo rígido, el dandi y la cultura de masas, en una alianza impía, crearon una versión más llamativa para hacerle sombra (Garelick, 1998).

En toda la historia de la sastrería no ha habido tal vez un traje más llamativo que el *zoot*,[1] y ningún otro traje ha suscitado más divisiones en materia de recepción (Cosgrove, 1984: 77-91; Peiss, 2011). Sus orígenes se remontan a diversas comunidades urbanas de Estados Unidos que lo adoptaron a fines de los años treinta, pero los rasgos comunes de todas las versiones incluían el uso desmesurado de tela para

confeccionar sus pantalones plisados y pinzados, así como sus chaquetas de hombreras anchas y faldones largos; los estampados y colores vívidos; los accesorios exagerados –desde el sombrero de ala ancha y el cabello engominado hasta los cuellos altos y las alhajas ostentosas–; y el alto costo. Los jóvenes afroamericanos de Chicago afirmaban que Harold C. Fox, sastre y líder de una banda de jazz, lo había popularizado por primera vez como "lo último de lo último" (de ahí la *z*), con su "plisado renegado, manga de capanga, extraña calaña y corte del porte" (Alford, 2009: 354).[2] En Los Ángeles, la notoriedad de este traje se asoció más estrechamente a los jóvenes mexicoamericanos, sobre todo después de los así llamados "disturbios del *Zoot Suit*" que estallaron en junio de 1943. El *zoot* adquirió allí connotaciones raciales y sexuales negativas, luego de que los soldados estadounidenses emprendieran una serie de ataques violentos –difundidos con sensacionalismo por la prensa– contra los hombres seguidores de esta moda. Los agresores desnudaban a los portadores del *zoot*, endilgándoles agresiones que habían sufrido mujeres angloamericanas, en un caos que escaló con contraataques de ambos lados. El simbolismo sartorial subyacente era extremo: para sus detractores, el *zoot* era un signo de depravación y decadencia en tiempos de guerra; para sus partidarios, era un emblema de la resistencia y la comunidad (Turner y Surace, 1997: 382). En una temprana iteración del dandismo radical que terminaría por definir su imagen pública, el revolucionario antirracista Malcolm X eligió el provocativo drapeado del *zoot* como emblema de la diferencia, dos décadas antes de perfeccionar su propio estilo inmaculado de vestimenta:

> salí con el *zoot* más loco de Nueva York. Esto pasó en 1943. El día [de la conscripción], fui vestido como un actor. Acompañé mi loquísimo traje *zoot* con los zapatos amarillos de punta ancha y el pelo encrespado en forma de hongo rojizo. (Tulloch, 2000: 304)

En su notoriedad, el *zoot* sentó el precedente para un nuevo giro cultural de la sobriedad inherente al traje. En la Londres de posguerra, las posibilidades subversivas del traje surgían en todas las clases sociales y con propósitos opuestos. Emergieron al principio en el artificioso estilo neoeduardiano, una moda revivalista adoptada por exmiembros de la guardia real y gandules aristocráticos que promovían la sastrería formal de Savile Row,

2
Mi versión refleja las frases rimadas del texto original en inglés –"reat pleat, reave sleeve, ripe stripe, and drape shape" –que podrían traducirse literalmente por "plisado delictivo, manga ladrona, raya grosera y forma drapeada". [N. de la T.]



61. Cab Calloway, rostro popular del escandaloso zoot como último grito de la moda.

cuyos talles de avispa cortados a medida marcaban un fuerte contraste con la holgura democrática de los overoles y los trajes de la desmovilización que usaba la mayor parte de la gente. Mientras que los accesorios del nuevo estilo –sombrero hongo, zapatos muy brillantes y paraguas firmemente enrollado– evocaban el glamur de los desfiles militares, sus cuellos de terciopelo, chalecos bordados, bolsillos para boletos del metro, botones forrados y puños replegados traían a la memoria la rebuscada bonhomía del hipódromo y el vodevil. El *look* neoeduardiano proclamaba su elitismo deliberado en el lenguaje tradicional del dandismo brummelliano (Breward, 2004: 126).

Casi al mismo tiempo surgió una experimentación similar con la vestimenta, infundida en parte por la energía norteamericana del *zoot*, en los distritos obreros del sur y el este londinense. El *Informe de vigilancia de masas* de 1949, que registraba la delincuencia juvenil en los barrios bajos de Londres, captó el vínculo entre la criminalidad y un sentido emergente del futuro estilo *cool*:

> Dos jóvenes, de edades que rondan los 18 años, están parados en la entrada de una lechería. Levantan entre ambos un gran cajón de envases vacíos y los arrojan a la calle, donde se rompen todos [...] Corren [...] y se unen a una pandilla [...] de unos 15 o 16 miembros. La mayoría viste ropas



62. La elegancia extrema del estilo aristocrático neoeduardiano que surgió entre fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta constituyó por derecho propio una forma de dandismo asertivamente reaccionario.

> muy llamativas: pantalones rayados de franela, chaquetas con cinturón al estilo "bata", corbatas grandes de colores lisos y nudos flojos; y varios de ellos usan el sombrero de ala ancha al estilo americano. (Willcock, 1949: 41)

El guardarropa favorito de estos jóvenes, con sus chaquetas a rayas diplomáticas y cinturón al estilo bata, sus corbatas de colores vivos y sus sombreros extravagantes, rendía un claro homenaje al estilo perdurable de los gánsteres cinematográficos. Resulta interesante señalar la difusión internacional de estos estilos, cuyas iteraciones locales suscitaban pánico moral, tal

3
Subcultura juvenil que surgió en la Inglaterra de posguerra. [N. de la T.]

4
El término *Ivy League* se refiere a un grupo de universidades de elite; Ivy Leaguer, con la desinencia *-er*, es la denominación del traje que se puso de moda entre los estudiantes de esas universidades durante la época en cuestión. [N. de la T.]

como había ocurrido con el *zoot* en los Estados Unidos de los años cuarenta. En Gran Bretaña, los holgados sacos de los *teddy boys*[3] evocaban temores similares a los suscitados por los pantalones angostos y cortos y las chaquetas amplias "antisocialistas" de los *stiliagi* amantes del jazz en la Rusia de la Guerra Fría, así como en lo que por entonces era Checoslovaquia (donde se los llamaba *pasek*), en Hungría (*jampec*) y en Polonia (*bikiniarz*) (Bartlett, 2013: 250). En Italia, los trajes chillones de los mujeriegos con porte de macho constituyeron una provocación similar, que inyectó un glamur peligroso en el entorno burgués de Roma y Milán, y disparó la imaginación de cineastas como Fellini, Antonioni y Pasolini (Colaiacomo, 2007).

La forma particularmente latina del dandismo que se asoció a la Italia de posguerra es un aspecto importante en la historia de las modas que surgieron en torno al traje a lo largo del siglo XX, ya que insufló tradiciones localizadas, como el pulcro *Ivy Leaguer*[4] de Estados Unidos, el atildado *minet* parisino y el elegante *mod* londinense (Chenoune, 1993). Se apuntalaba en la sofisticación con que los diseñadores y consumidores entendían el significado social flexible de la moda, su relación con las cuestiones cambiantes de la distinción y la identidad, así como su capacidad progresista de efectuar el cambio. El



63. En las décadas de 1950 a 1970, el traje holgado del *teddy boy* británico evocaba la cultura material estadounidense y el nostálgico glamur del *vodevil*; aquí, los fans de Bill Haley visten el *look* en un concierto de Harrogate, Yorkshire, 1979.

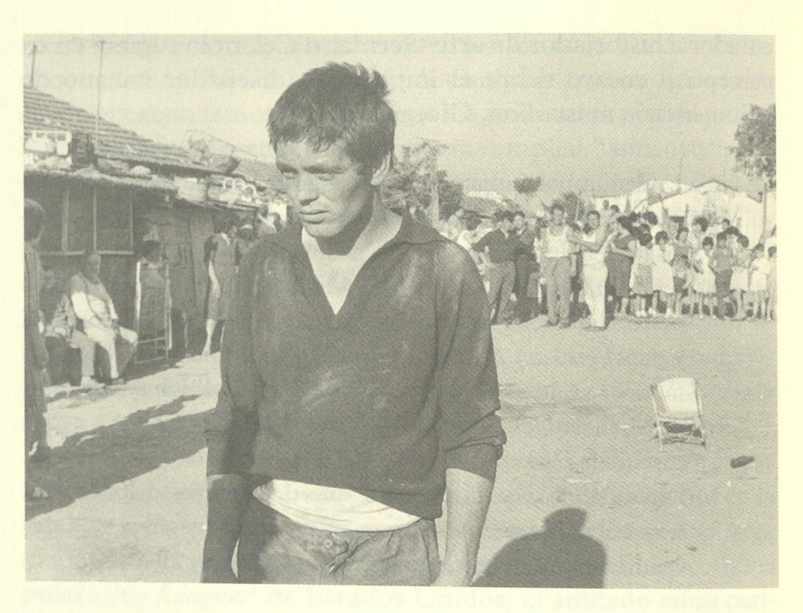
curador e historiador de arte Germano Celant lo sugiere en su perceptivo ensayo sobre el importante diseñador italiano de indumentaria masculina, Giorgio Armani:

> La moda no podía seguir afirmando una división social y económica que por entonces aparecía de manera bastante visible en su diferenciación absolutizante, tal como se observa en los filmes de esa década, desde los diseños de Roberto Capucci y Emilio Schuberth para la nobleza clerical y papal en [...] *La Dolce Vita* (1960), de Fellini, y el negro monocromático de la alta burguesía en *L'Avventura* (1960), de Michelangelo Antonioni, hasta la pinta abigarrada y azarosa de la clase proletaria en *Accattone* (1961), de Pasolini. Lejos de ello, la moda tenía que disolver las distinciones, reinventar la vestimenta con una función sígnica que devendría en una identidad sustituta. (Celant, 2003: xviii)

La obra cinematográfica y literaria de Pier Paolo Pasolini, muy en especial sus sensibles observaciones del *look* que caracterizaba a los desplazados y hambrientos jóvenes sureños migrados a las ciudades del norte en busca de trabajo durante los años cincuenta y principios de los sesenta, es especialmente evocativa en su manera de describir la evolución de nuevas formas, distintivas e influyentes, de la masculinidad a la moda en los paisajes callejeros de una Italia en proceso de modernización. La teórica literaria Paola Colaiacomo describe con precisión el método creativo de Pasolini, donde

> la atención va al grano de la prenda, su material y su corte: un entero mundo de prendas donde se ocultan y fusionan distintos niveles de memoria y deseo. Por un lado, se ve al cuerpo tensionar la prenda hacia afuera, estirándola casi hasta el extremo [...] Por el otro, está todo el irreprimible alarde de la alteridad en los nuevos fetiches que se aplican obsesivamente al cuerpo de todas las maneras posibles. (Colaiacomo, 2007: 56)

En cuentos publicados entre 1953 y 1975, Pasolini retornó muchas veces a la modernidad electrizante y la violencia subyacente del guardarropa proletario italiano. Sus impactantes palabras e imágenes marcaron el advenimiento de una elegancia antitética, donde la constante tensión entre la novedad estadounidense y los valores tradicionales produjeron un *gla-*



64. La evocación del rudo glamur que caracterizaba a la masculinidad campesina del sur italiano, que Pasolini captó en filmes como *Accattone*, de 1961, fue una inspiración clave para el concepto de moda que evolucionaba en la Italia de posguerra.

mour audaz y erotizado que oscilaba entre la vulgaridad y la finura, apuntalado en el zapato puntiagudo, la camisa ajustada de color blanco brillante, los tonos experimentales y el ubicuo traje *prêt-à-porter* de dos piezas:

> Y además aquella ropa: aquella ropa excesiva, dictada por sus posibilidades económicas en los famosos años cincuenta, comprada según el gusto, según la moda un poco plebeya de esos años: una chaqueta deportiva hallada en una tienda de confecciones, de un extraño colorín que tenía un poco a oxidado y un poco a naranja; el cuello abierto de la camisa, también de confección, comprada en una tienda cualquiera del centro; los pantalones ligeramente arrugados, gastados y un poco cortos; los zapatos carcomidos por fuera de los tacones, como los de quien anda algo simiescamente; y sobre todo aquellos horribles calcetines cortos, con puntitos rojos, apretados por la goma un poco más arriba del tobillo. (Pasolini, 1976: 31-32)

Estas novedades de la iconografía emergente en la indumentaria masculina de la Italia posbélica ocurrieron en el marco –y como sinónimos– de una profunda reestructuración de la

sociedad italiana. Los frutos del activismo político paneuropeo que estalló a fines de los años sesenta, la relajación del férreo control que había ejercido tradicionalmente la Iglesia católica en los hábitos sociales, una ampliación del acceso a la educación y al empleo, así como los crecientes niveles de vida que produjo el "segundo milagro económico", habían alejado al país de su pasado agrario y feudal, para arrojarlo hacia un presente cuyo significado giraba en torno a un sueño colectivo sobre el estilo de vida. El efecto de esta nueva modernidad se manifestaba por encima de todo en las calles comerciales cosmopolitas, las salas de exposiciones y los estudios de diseño de Milán; las boutiques, los restaurantes y los clubes de Roma; los balnearios y las lujosas residencias campestres de Amalfi y Sicilia; y el satinado voyerismo de las revistas alimentadas a fuerza de paparazis, como *Oggi*, *Epoca* y –en tiempos más recientes– *L'Uomo Vogue*. En todo este proceso, la grácil figura del nuevo dandi italiano trazó un arco en materia de elegancia, pero sin eliminar por completo los espectros de versiones más antiguas.

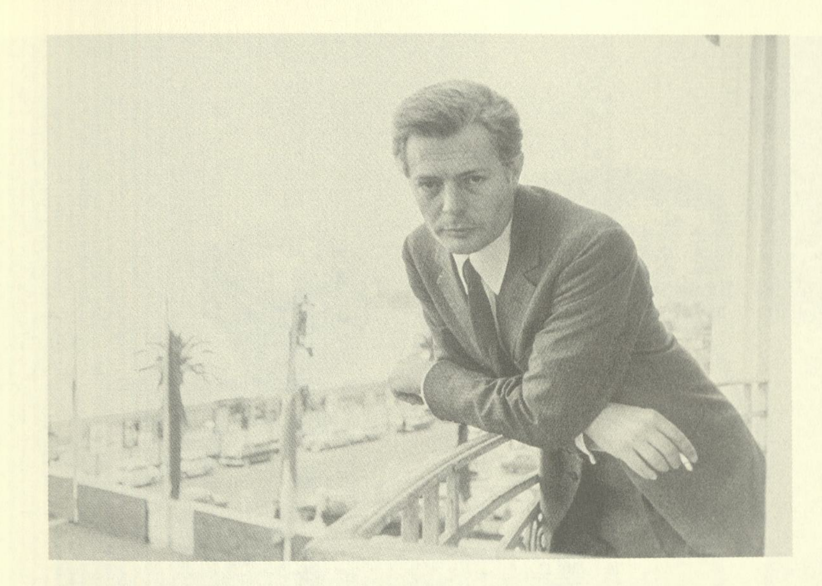
Tal como señaló la historiadora de moda Valerie Steele, en el *look* italiano resultante ha persistido una tensión entre dos paradigmas estilísticos opuestos. El primero favorece una celebración rimbombante, operística, de los placeres y las tragedias de la vida. Es una tradición ferozmente carnavalesca, infundida de nostalgia *kitsch*, enraizada en la psique emocional del sur, reminiscente de los vagabundos y gigolós pasolinianos. La segunda se ampara en el refinamiento más aplomado de una simplicidad casi monástica. Favorece la búsqueda más abstracta y ahistórica del lujo por el lujo en sí, restringe sus influencias a una estética minimalista de raíces filosóficas y se remonta a las tradiciones artesanales de la sastrería septentrional (Steele, 1999: 91). Curiosamente, Colaiacomo propone la idea de los harapos como la metáfora textil que une a ambos paradigmas, y señala la conceptualización de giros sartoriales italianos en la forma del traje durante los años ochenta:

> Como tipo de vestimenta, los harapos pertenecen al mundo de los *borgate* periféricos [...] En estos distritos, los harapos no solo triunfan, sino que se ven obligados a tomar partido. Marcan tanto el punto final de la evolución textil, como los peldaños de una jerarquía muy precisa. [Tal como señala Pasolini,] "El olor a tabaco, a ropas que no se han cambiado durante meses (los mismos pantalones endurecidos,

> apelmazados, que adoptaron la forma de las rodillas y la entrepierna, donde están gastados y descoloridos; contienen tibieza, pero a la vez un frío) [...]". Pasarán diez años más hasta que la evolución termine de preparar su siguiente jugada. Entonces será la moda lo que envíe las ropas usadas, étnicas y exóticas desde el paraíso: una nube de "harapos suaves y ligeros", abiertamente deseables y deseados por todos. (Colaiacomo, 2007: 105-107)

Está claro que la carrera de Giorgio Armani ha seguido la ruta "del norte", y tal vez haya sido él quien hizo más por perfeccionar y diseminar una concepción reconfigurada del dandi italiano moderno en un contexto internacional. Luego de abandonar sus estudios de medicina, Armani entró en el mundo de la moda como comprador de ropa masculina para la tienda de departamentos La Rinescente, de Milán, con sede en un edificio austeramente autoritario del estilo novecento, construido a fines de los años veinte en la Piazza del Duomo. La esclarecida política minorista de esta tienda abrazó el nuevo espíritu del diseño italiano, que reflejaba la creciente opulencia y experticia de sus clientes. En 1953, poco antes de emplear a Armani, La Rinescente había presentado la exposición "Estética del producto", con miras a exhibir la innovación en materia de artículos para el hogar. Esto fue seguido por el patrocinio de un premio anual (el Compasso d' Oro) al mejor diseño italiano del año. Claramente inspirado por las estrategias progresistas de su empleador, Armani fue pasando de las adquisiciones al trabajo de diseñador para el grupo Cerruti a lo largo de los años sesenta, antes de establecer su sello propio en 1974.

Muy consciente de la necesidad comercial de dar cabida a un segmento lo más amplio posible del público consumidor, Armani desarrolló un discreto registro sartorial que se condecía con la insistencia refinada en una imagen elegante. Esto también le permitió publicitar su marca a nivel internacional, en una escala jamás soñada por sus predecesores. Luego de llegar a Estados Unidos en 1980, el Emporio Armani se diversificó hacia una clientela más joven y unisex con la línea de jeans y ropa deportiva presentada en 1989. Sin embargo, colocar el énfasis en la visión empresarial de Armani, a expensas de su impacto en el desarrollo estético del traje masculino, equivaldría a distorsionar el panorama. Su encantadora practicidad ocultaba una atención a la función, a la forma

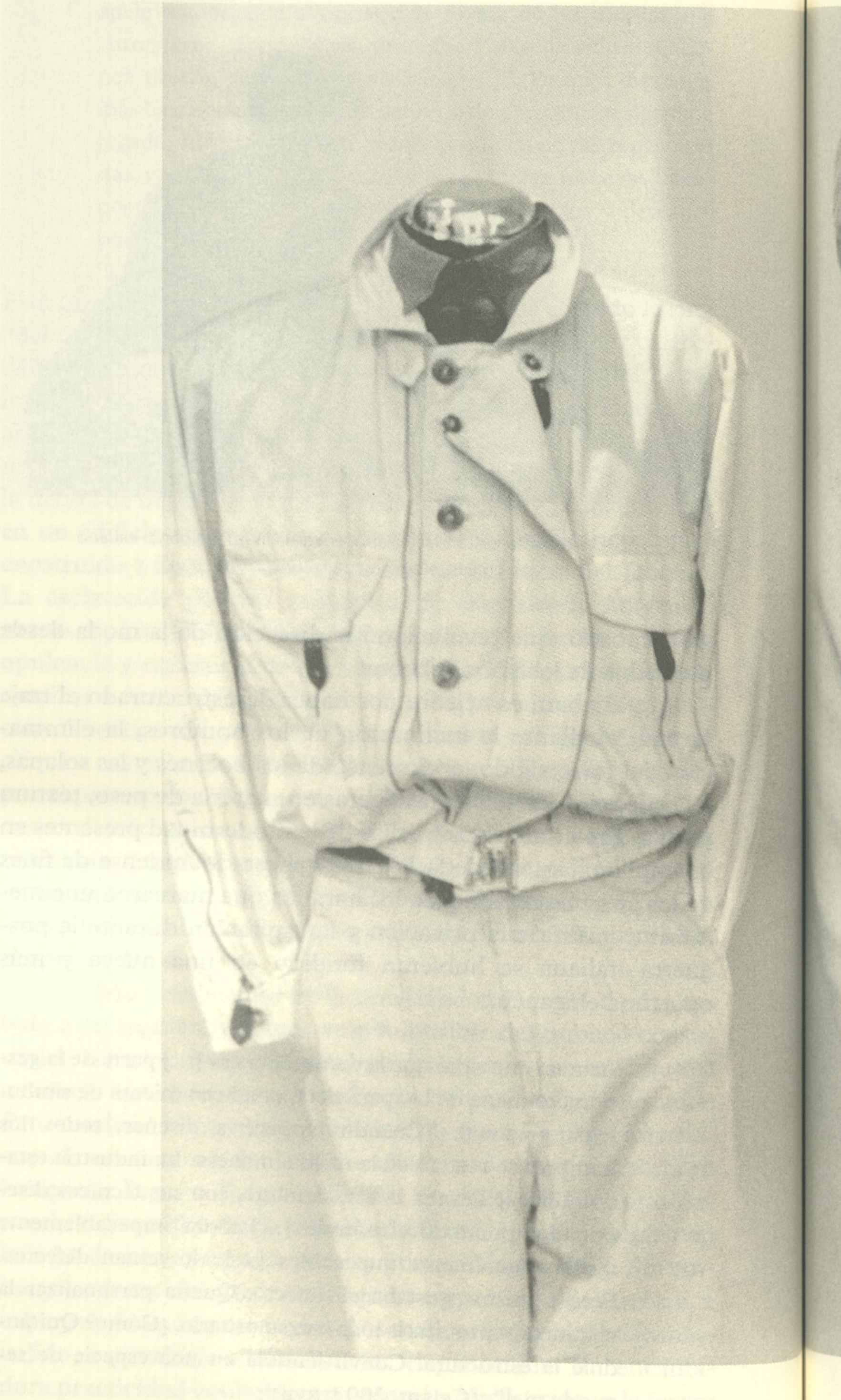


65. El actor Marcello Mastroianni encarna al nuevo dandi italiano en *La Dolce Vita*, de Fellini (1960).

y al acabado, que revolucionó la dirección de la moda desde mediados de los años ochenta.

Armani es célebre por haber desestructurado el traje formal, mediante la inclinación de los hombros, la eliminación del forro rígido, el descenso de los botones y las solapas, y la adopción de telas más ligeras en materia de peso, textura y color. Era como si las huellas de la modernidad presentes en la amplia chaqueta de la Ivy League estadounidense de fines de los años cincuenta y en los harapos que marcaron una memoria común de la privación y la aspiración durante la posguerra italiana se hubieran fundido en una nueva y más oportuna elegancia:

> Armani entendió que la vestimenta era [...] parte de la gestión cotidiana de la apariencia, una herramienta de simbología personal: "Cuando empecé a diseñar, todos los hombres se vestían de la misma manera. La industria estadounidense llevaba la voz cantante, con sus técnicos diseminados por todo el mundo [...] todos impecablemente iguales, igualmente impecables [...] No tenían defectos. Pero a mí me gustaba el defecto. Quería personalizar la chaqueta, sintonizarla más con su usuario. ¿Cómo? Quitándole la estructura. Convirtiéndola en una especie de segunda piel". (Celant, 2003: xvii)

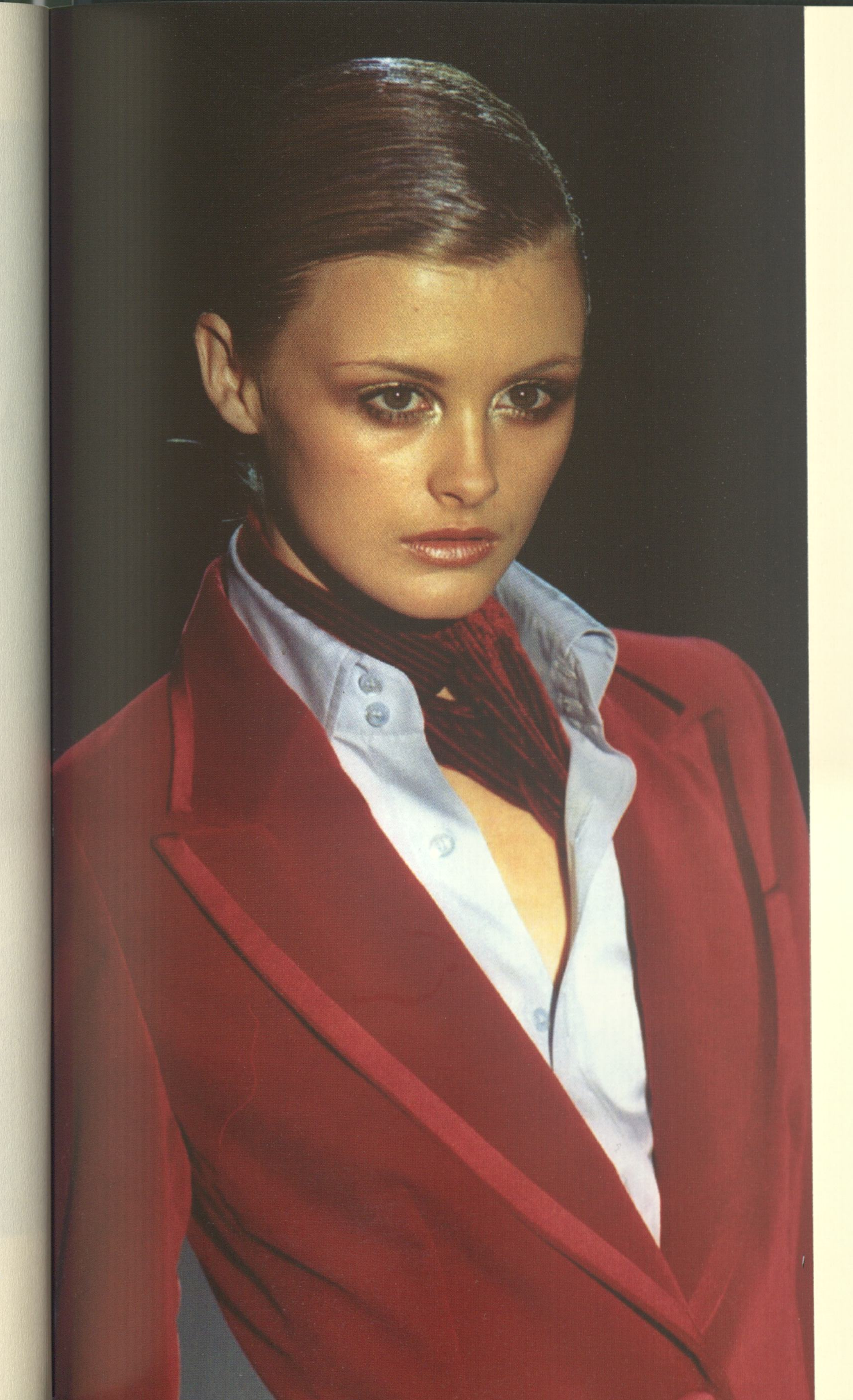


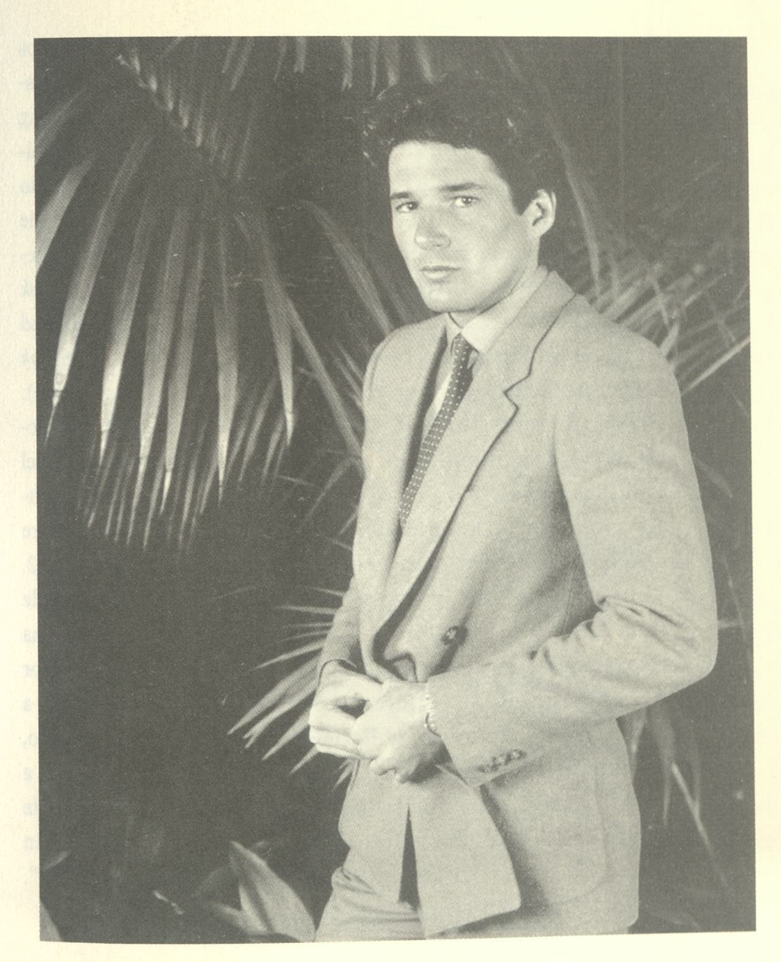
66. Giorgio Armani, reinventor del traje italiano, 1989.

Su invención de una "segunda piel" señalizó un nuevo sentido de la femineidad con la presentación de una indumentaria masculina italiana que atravesaba una profunda radicalización; un abandono –en el espíritu de la *sprezzatura*– a sus cualidades táctiles, a su suave y acariciante contacto con el cuerpo. Al mismo tiempo, la influencia puritana en un marco sutilmente diferenciado de tonos, texturas y matices restringidos, así como un contraste deliberado con las superficies duras de la complexión musculosa fetichizada en la cultura popular de los años ochenta, producía un repelús que Armani había comenzado a explorar a principios de la década en sus diseños para Julian, el protagonista del filme *American Gigolo*, de Paul Schrader, interpretado por Richard Gere. En la icónica escena de la combinación de ropa, la actitud festiva de Julian anticipa un nuevo narcisismo masculino que en el cierre de la década pasaría a ser la impronta de la elegancia italianizante:

> Selecciona cosas como si quisiera evitar y desviar la atención, encomendándose a una secreta y silenciosa aceptabilidad en cuyo marco la dulzura y la suavidad son las verdaderas protagonistas de su seducción, que entreteje lo viril con lo femenino [...] Se vale de una expresión y una máscara que pueden remedar –como su ropa y su apariencia exterior– el deseo y el placer de la otra persona. Así evita la vulgaridad y el espectáculo, disolviendo el ímpetu y la perfección de su cuerpo ilimitadamente disponible en la flexibilidad de los materiales y los colores que liberan su forma sensual, pero que, en la moderada uniformidad que los caracteriza, le confieren una inocencia triunfante. (xv)

Pero este inocente triunfalismo de Armani no debe tomarse como evidencia de que se haya reprimido un involucramiento más abiertamente teatral con el espíritu báquico de las sensibilidades "sureñas". Otros diseñadores italianos de su generación produjeron colecciones que jugaban de una manera muy diferente con la idea del traje, en versiones más libidinosas, sensuales e impetuosamente glamorosas. Uno de ellos fue Walter Albini. Inspirado en las tradiciones cinematográficas hollywoodenses de los años treinta y cuarenta, que habían infundido sus sueños de la infancia, Albini se destacó en el diseño textil, la ilustración de modas y la decoración de interiores, y en 1964 comenzó a producir indumentaria femenina con temas exóticos para una serie de empresas y boutiques



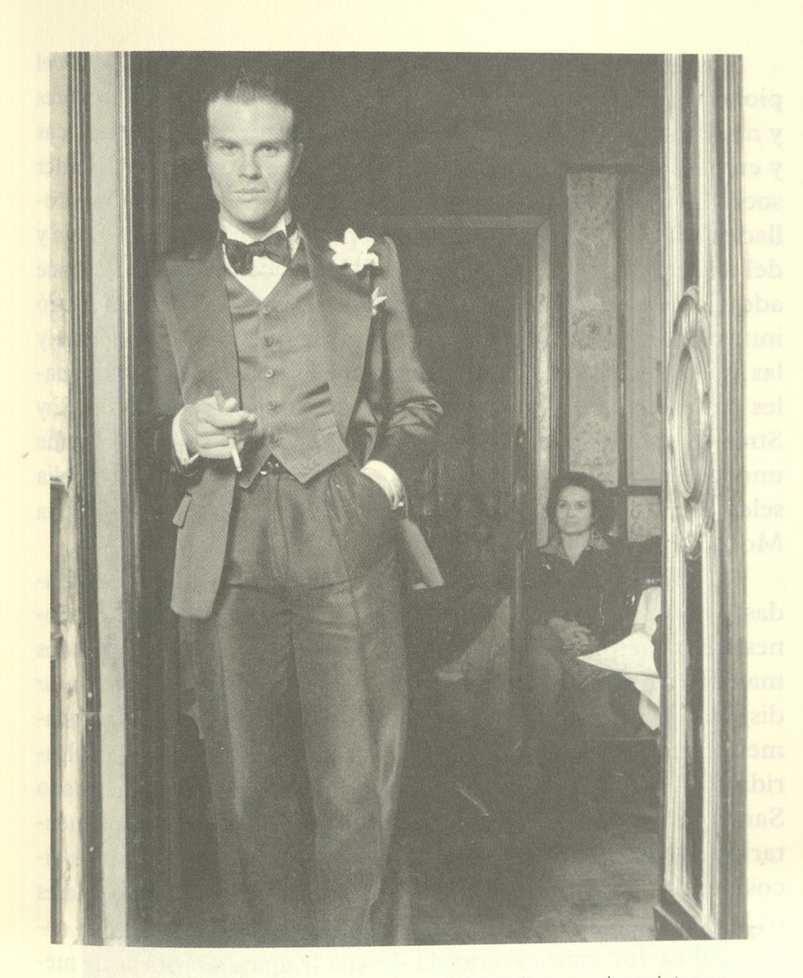


67. Richard Gere luce un traje Armani de color azul pálido en la película *American Gigolo*, de Paul Schrader (1980).

italianas. Entre ese año y principios de los ochenta (Albini murió en Milán, en 1983), sus experimentos técnicamente brillantes con sinuosas colecciones unisex y masculinas de inspiración historietista marcaron los puntos culminantes en cada temporada de la moda de Milán, con muchos aspectos similares a la estética exuberantemente amanerada, pero siempre chic, que empleaban sus contemporáneos europeos de otras partes (entre ellos, Yves Saint Laurent y Ossie Clark). El apogeo de Albini llegó tal vez a mediados de los setenta, cuando su versión deliberadamente nostálgica del estilo "Latin Lover" de los años veinte devino en la quintaesencia del buen gusto internacional. Tal como lo registró la revista *Time* en la primavera de 1973,

> Para muchos diseñadores y sus clientes, el eco "*in*" es de los años veinte: no tanto el rugido del jazz en los bares clandestinos, como el tintineo de las copas en los céspedes de Long Island y el frufrú de la seda contra la gasa. Los estadounidenses suelen llamarlo *look* Gatsby, un eslogan que sin duda cobrará impulso con la *remake* que se hará este año de una película basada en la novela corta de F. Scott Fitzgerald. Las revistas francesas lo llaman *le style tennis* o *look* Deauville. Pero cabría describirlo con la misma facilidad como el ambiente de Newport a Palm Beach [...] o el *look* Devereux Milburn (por el héroe polista de los años veinte). El polo, el tenis y el golf –no como juegos, sino como espectáculos– desempeñan un papel central en el concepto del conjunto deportivo [...] La idea es la elegancia: una elegancia lánguida, calculadamente despreocupada, que sugiere una evanescente memoria fitzgeraldiana del verano del '22. "El deseo de caminar sobre el césped con una camisa de seda blanca y pantalones blancos de franela presenta una rica atmósfera de cualidades oníricas", dice el diseñador neoyorquino Ralph Lauren [...] El milanés Walter Albini, a quien cabría denominar Padrino del *look* Gatsby italiano, se ha inspirado en la era Fitzgerald desde que comenzó a diseñar, hace diez años. "Fue un punto culminante de la moda, la decoración, la literatura, la pintura", sostiene. "En realidad, nadie ha hecho nada nuevo desde entonces". (Breward, 2010: 16)

A la par de Armani, Gianni Versace demostraría la excepción a los argumentos de Albini sobre el estancamiento creativo con su contribución provocativa y totalmente innovadora a la evolución de la indumentaria masculina italiana en el último cuarto del siglo XX. La destreza distintiva de Versace fue su capacidad de traducir los resultados materiales de la transformación cultural y económica italiana para adaptarlos a los deseos más difusos del mercado internacional, pero en un lenguaje radicalmente opuesto al modernismo trascendental de Armani. Educado como arquitecto en su Calabria natal, pero formado como sastre en la empresa hogareña de su madre modista, Versace desarrolló un temprano y provechoso conocimiento sobre las tendencias más extendidas de la moda europea como encargado de realizar adquisiciones en París y Londres para el negocio familiar a fines de los años sesenta. Desde entonces hasta 1978, cuando estableció su firma epó-



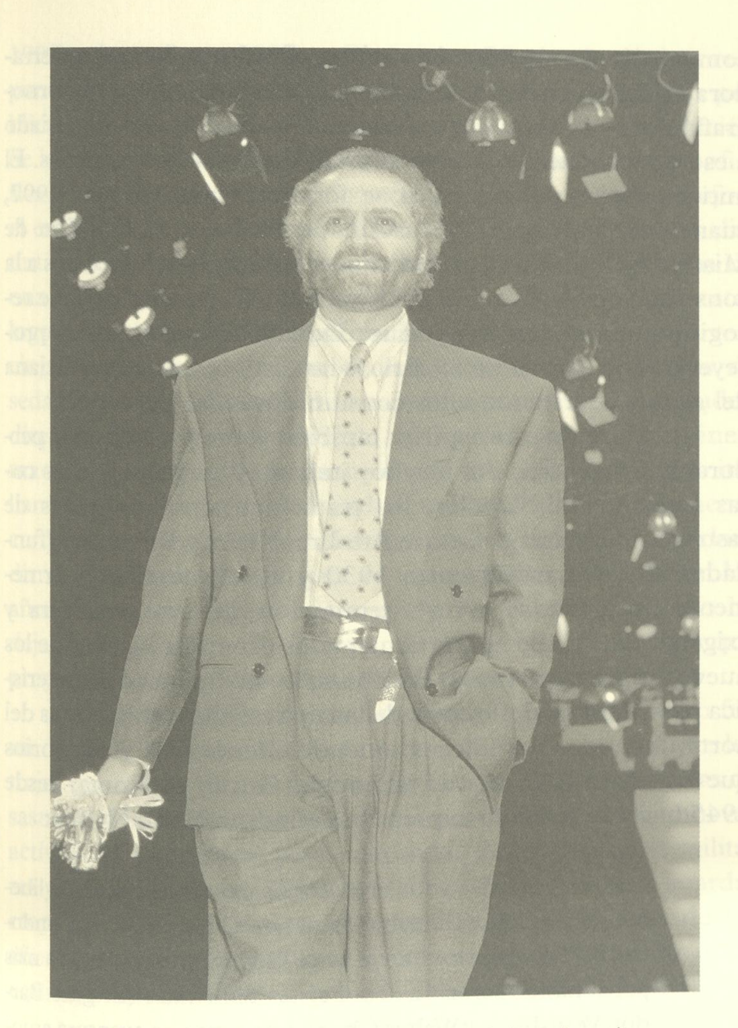
68. Los glamorosos diseños de Walter Albini disfrutaron de un intenso momento de apreciación en el escenario de la moda internacional a mediados de los años setenta.

nima, Versace trabajó de diseñador para varias de las pequeñas empresas cuyas crecientes fortunas también estaban cambiando el perfil de Milán (Segre Reinach, 2006: 123-125). Su travesía desde el entorno artesanal sureño hacia el sofisticado ambiente del norte fue similar a la de muchos compatriotas, y en su obra de la madurez hubo algo autobiográfico que rendía un apasionado homenaje a la idea de las raíces tradicionales en el primitivismo sensual de una era más antigua, así como a la promesa del éxito mundanal inherente a los principios consumistas y mercantiles del mundo moderno: un materialismo suntuoso que carecía de complejos, y debía mucho a las tradiciones cortesanas de la "magnificencia" (Buckley y Gundle, 2000: 331-348).

A lo largo de los años ochenta y noventa, Versace fue el pionero de un estilo distintivamente voluptuoso para hombres y mujeres, basado en el uso de telas extraordinariamente ricas y en la frecuente tendencia a destacar la sexualidad o el poder social de los usuarios a través del corte y la superficie. Desarrollados a la par del vestuario para óperas y ballets de La Scala y del director/coreógrafo Maurice Béjart, los diseños de Versace adquirieron una vívida y oportuna teatralidad que encontró inmediata aceptación entre las figuras del cine, el deporte y las industrias culturales cuyas responsabilidades profesionales demandaban una prominente exposición pública (Sir Roy Strong, exdirector del museo londinense Victoria & Albert, fue uno de sus patrocinadores más entusiastas, y hoy una amplia selección de sus trajes Versace se exponen en el Museo de la Moda de Bath).

Desde la empalagosa sinuosidad de las telas metalizadas y los cueros entallados que caracterizaron a sus colecciones de principios de los años ochenta, hasta los estampados manieristas y accesorios rutilantes que señalizaron el *glamour* dispendioso de los años noventa, Versace jugó deliberadamente con las categorías superpuestas de la belleza y la vulgaridad. Bajo el agresivo control empresarial de su hermano Santo, la marca también funcionó en dos niveles complementarios. Devino en el uniforme selecto de los nuevos súper ricos, vendido a precios exorbitantes en boutiques espectaculares de los lugares más exclusivos, mientras que, mediante la comercialización más extendida de sus fragancias, líneas de menor costo y (desde 1993) artículos para la decoración del hogar, formó el símbolo paradójico de una celebración más popular del éxito, cristalizada en el advenimiento de la ubicua cultura farandulera.

En la cabeza de la Medusa, adoptada como blasón de su marca, Versace dejó sentada su manera de comprender la sublime propensión de la moda a provocar y horrorizar, pero, por encima de todo, a impresionar al consumidor hasta el punto de someterlo. Los gustos y deseos personales de Versace fueron retratados en una serie de libros promocionales y campañas publicitarias que glorificaban las exuberantes superficies de sus diversos palacios como si fueran escenografías para un filme de Visconti, y describían amorosamente los cuerpos bronceados de su espléndida camarilla (a menudo fotografiados sin ropas, salvo por el modesto drapeado de una corbata Versace). La imaginería era deliberadamente embriagadora en su encanto



69. Gianni Versace, abastecedor de sensualidad para las culturas faranduleras que surgieron a fines del siglo XX, luce aquí un traje de chaqueta con hombreras y pantalones pinzados.

envolvente y sensual, y dejaba escaso margen para la subversión o las opciones alternativas por parte del público destinatario. El significado del traje "elegante", en este sentido, se había debilitado hacia el cambio de siglo, despojado de su capacidad para socavar el *statu quo*, reducido a un mero "atuendo".

El peso comercial de una empresa que en 1996 alcanzó la astronómica facturación de £600 millones –con una ganancia de £60 millones– también surtió el efecto de ahogar el disenso en el periodismo de moda, con el resultado de maximizar la cobertura y la adulación de los medios especializados. Sin embargo, algunos críticos describieron la visión de Versace

como vacía de significados más profundos y bastante aterradora en su previsibilidad estética; como una auténtica pornografía de la moda, cuyos valores parecían acercarla demasiado a ese otro cliché de la masculinidad italiana: los mafiosos. El mítico estatus de la marca se fortaleció aún más en 1997, cuando el diseñador fue asesinado frente a su mansión de Miami. En línea con las tradiciones familiares subyacentes a la construcción de la marca, el legado de Gianni Versace fue recogido por su hermana y musa Donatella, que continuó proveyendo con característico brío la irresistible versión versaciana del *glamour* cortesano a los consumidores del siglo XXI.

Parte de este espíritu también sobrevive hoy en el perdurable estereotipo del playboy italiano y su gusto por las cosas buenas. En Nápoles, las tradiciones modernizantes de sastrerías tales como Cesare Attolini, Kiton y Rubinacci (fundadas en su mayoría entre 1930 y 1970) continúan firmemente apuntaladas en su reputación de artesanía cara y exigente, que apela en particular a los ostentosos gustos de los nuevos súper ricos rusos. Esta ha sido sin duda una característica persistente y definitoria de las marcas más establecidas del norte, incluidos los lujosos atuendos deportivos y accesorios que ha ofrecido la tienda minorista Gucci, de Roma, desde 1945 hasta hoy. Así lo expresa la periodista Karin Nelson:

> Las celebridades y los aristócratas, en el espíritu de la liberación posbélica, llenaban la tienda Gucci de la vía Condotti [...] caballeros como el actor Gigi Rizzi, cuyo legado más perdurable fueron sus conquistas femeninas (Brigitte Bardot, Verushka), y Walter Chiari, que tuvo una aventura amorosa con Ava Gardner cuando la actriz aún estaba casada con Frank Sinatra. Apuestos, cosmopolitas, sexualmente irresistibles e impecablemente vestidos, estos personajes, además de representar un ideal masculino, se convirtieron en el arquetipo del hombre Gucci [...] La belleza de los playboys estriba en su capacidad de no envejecer; lejos de ello, su seducción es perpetua. (Nelson, 2011: 208 y 280)

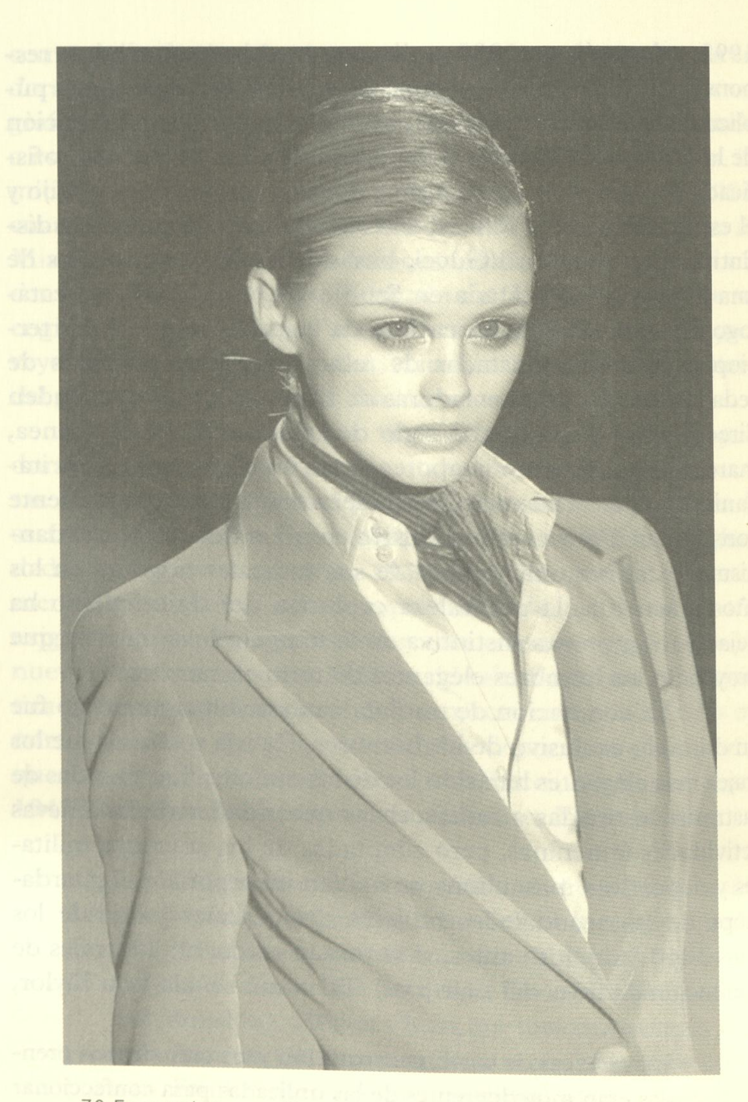
Cabría decir que la belleza atemporal y seductora del playboy italiano inspiró al diseñador estadounidense Tom Ford, contratado por Gucci para su línea de moda femenina en 1990. La empresa atravesaba por entonces dificultades financieras y estaba sumida en el escándalo, pero Ford escaló rápidamente en su jerarquía interna, ascendido a director de diseño en

1992, y después, en 1994, a director creativo con máxima responsabilidad por toda la gama de productos y la imagen pública de la compañía. Desde entonces hasta su desvinculación de la firma, en 2004, Ford "logró devolver la marca a la sofisticada prominencia de su época dorada, que evocaba el lujo y el estilo del *jet set*" (Wilkes, 2011: 54). Los componentes distintivos del *look* Ford/Gucci, basados en las experiencias de una juventud malgastada en Studio 54 y un libidinoso catálogo de sastrería fina, mocasines de lagarto, chaquetas de terciopelo, prendas ajustadas de tela acariciante, pañuelos de seda jacquard y gafas aviadoras de tinte ambarino que aluden directamente a un medio siglo de *sprezzatura* mediterránea, marcan algo así como la apoteosis de un estilo masculino italianizante que se ha vuelto verdaderamente global y altamente consumista. Pese a ser tan elusiva como la definición del dandismo, y tal vez una sombra de sus radicales orígenes en los años cincuenta, la naturaleza evolutiva del traje italiano ha dejado su impronta distintiva en la imagen de sí mismos que proyectan los hombres elegantes de todo el mundo.

La cooptación de un dandismo revolucionario no fue un dominio exclusivo de los hombres. Cabría sostener que los trajes más elegantes han sido los de las mujeres. Las prendas de sastrería destinadas a satisfacer las necesidades de las nuevas actividades femeninas, pero adaptadas de los atuendos militares y deportivos masculinos, se habían incorporado al guardarropa de las acaudaladas mujeres occidentales ya desde los años 1860 (e incluso antes, si se toman en cuenta los trajes de equitación de fines del siglo XVII). Tal como señala Lou Taylor,

> Las técnicas de corte, construcción y armado de esas prendas eran muy diferentes de las utilizadas para confeccionar vestidos de seda o de lana y algodones finos [...] El uso de tejidos pesados requería las destrezas específicas del sastre experto para el corte, el ajuste, las entretelas, el relleno, el pespunte, el moldeado de las costuras con planchas muy calientes, etc. Al mismo tiempo, el sastre también debía cuidarse de que sus estilos respondieran a los códigos de etiqueta propios del período, de modo tal que fueran aceptables para sus [...] clientas convencionales. (Taylor, 1999: 33)

Ni la apropiación del tweed, el tartán y los alamares trenzados para la indumentaria femenina de caminata, montañismo, viaje y protección contra la lluvia, ni la diversificación de Sa-



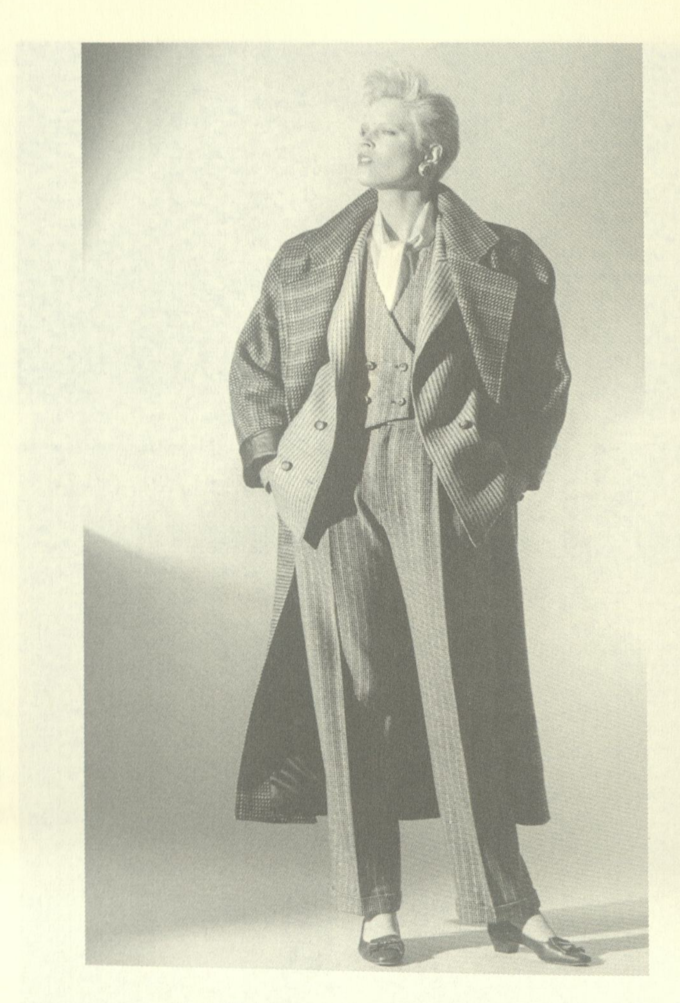
70. En su trabajo para Gucci, el diseñador estadounidense Tom Ford rejuveneció la idea de la sastrería suntuaria italiana.

vile Row al mercado femenino, constituyeron en sí mismas una afrenta a las convenciones (Cunningham, 2003). Lo que escandalizó a la sociedad fue el hecho de que algunas mujeres, libres de las restricciones impuestas por la etiqueta o la sociedad, avanzaran hacia la adopción de estilos masculinos, no por razones de disfraz (hay una larga tradición de mujeres extraordinarias que "se hacían pasar" por hombres en el ejército y en la armada, por ejemplo) o de funcionalidad (para levantar mejor un mazo de cróquet o facilitar el pedaleo de una bicicleta), sino como medio para afirmar una identidad



71. Tom Ford en la ubicua alfombra roja.

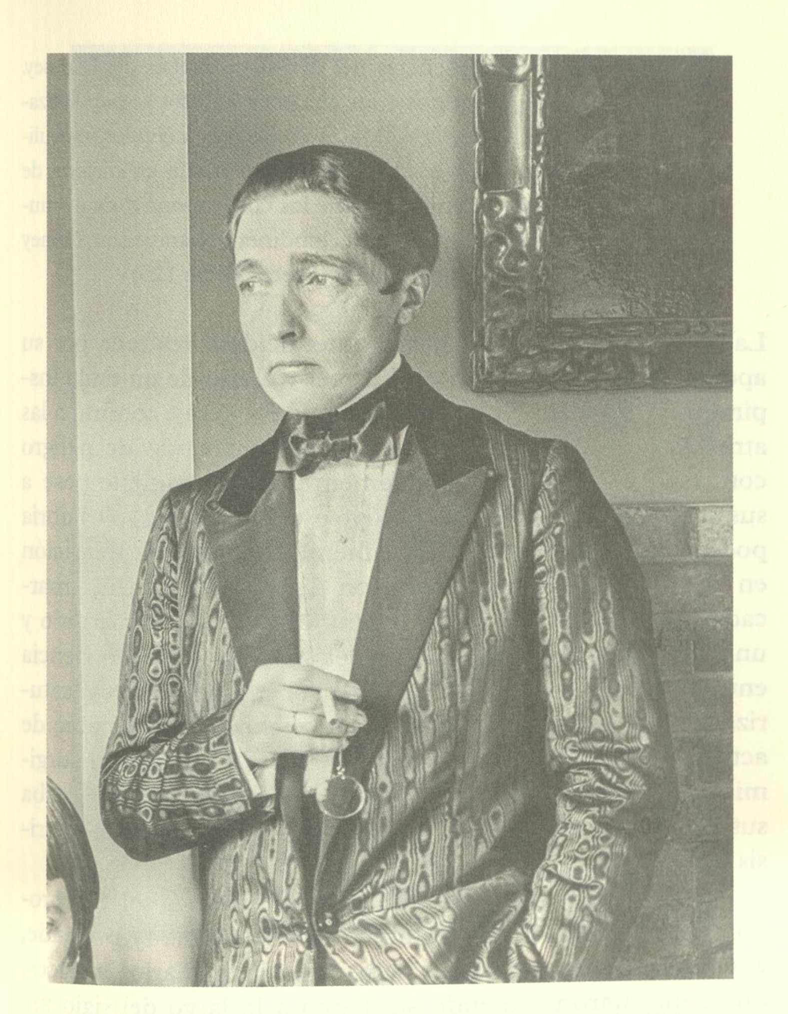
contracultural y complacerse con la disonancia resultante. Las artistas, las lesbianas, las actrices y las ultramodernas *demimondaines* estaban insatisfechas con los parciales refuerzos de costuras y telas que ofrecía la adopción del estilo "sastre". Su interés se enfocaba en la traducción general del traje masculino como objeto reacondicionado para el cuerpo de la mujer y transformado de acuerdo con el deseo femenino. El prominente "travestismo" de Mary Walker, George Sand, Una, Lady Troubridge, Hannah Gluckstein, Violet Trefusis, Colette y Marlene Dietrich, ya se plasmara en el atuendo del



72. Hardy Amies, traje de mujer.

empresario para el ocio o en la indumentaria del aristócrata para eventos nocturnos, puntuaron el siglo XIX y las primeras décadas del XX con una carga erótica que escandalizaba y excitaba en igual medida a la sociedad respetable (Garber, 1992; Bulloch, 1993). El efecto fue especialmente profundo para las mujeres en sí mismas. De hecho, podría decirse incluso que el traje masculino produjo la imagen de la lesbiana moderna, en la medida en que le permitió manipular los significados fijos del cuerpo, la vestimenta y la orientación sexual, con el resultado de trastocar su concepción patriarcal establecida para crear algo radical y empoderante (Rolley, 1992: 34).

La fascinante modalidad *queer* de la mujer ataviada con un traje no pasó desapercibida en la cultura popular de



73. Radclyffe Hall, autora de la novela de amor lesbiano *The Well of Loneliness* (1928) y pionera del *look* sastre para mujeres.

masas, que la digirió rápidamente para un consumo más extendido. En el vodevil de fines del siglo XIX y principios del XX, las mujeres travestidas ofrecían una crítica perturbadora, tanto de la inclinación de los hombres jóvenes por la petulancia de la moda, como del espejismo de género que causaban las posibilidades escénicas del traje. Una de las mejores, Vesta Tilley, perfeccionó este fetichismo sartorial hasta convertirlo en una forma comercial del arte. En su evocación de una gira por los Estados Unidos, Tilley señaló:

> Los tipos de Broadway estaban intrigados con mi atuendo, un traje de levita gris perla, galera lustrosa y chaleco de fina seda floreada: uno de los tantos que yo me había comprado en la

> venta de las pertenencias del difunto marqués de Anglesey. Los trajes de levita gris y los chalecos vistosos se popularizaron mucho en Nueva York [...] Todos mis atuendos masculinos representaban la absoluta última moda en materia de vestimenta para hombres, y me los confeccionó durante muchos años la afamada sastrería londinense Samuelson, Linney e Hijo [...] de la Bond Street. (Frece, 1934: 125)

La combinación de fantasía y autenticidad, realzada por su apoyo a los sastres de la Bond Street y el uso de un estilo inspirado en el escandaloso dandismo de Anglesey, confirió a las atrevidas caracterizaciones de Tilley un sentido de peligro controlado que era inmediatamente comercializable pese a sus asociaciones perversas. El suyo era un acto que solo habría podido triunfar durante un momento de profunda transición en la práctica y la representación del comportamiento marcado por el género, basada en una expansión del mercado y una liberalización de los hábitos sexuales. La correspondencia entre el cuerpo biológico de Tilley y el cuerpo social caricaturizado en el escenario puso de relieve el profundo cambio de actitudes que, según algunos historiadores, definió el surgimiento de la ansiosa modernidad finisecular que celebraba sus superficies más expresivas mientras dejaba entrever su crisis interna (Showalter, 1992).

El traje masculino, con toda su supuesta solidez, proporcionó un receptáculo notablemente inestable –y, por ende, adecuadamente maleable– para estos incendiarios avances, que continuaron ardiendo sin llama a lo largo del siglo XX. Sus paradójicas atracciones volvieron a emerger en el marco del cuerpo femenino durante los años sesenta, antes de que el posmodernismo explosionara el sentido de una identidad situada y declarara obsoleta la agencia del dandismo. El diseñador Yves Saint Laurent, argelino de nacimiento, revivió el fantasma de Brummell para un último desfile. En 1966, Saint Laurent experimentó por primera vez con el traje masculino para cenas formales, alargando su línea para envolver las curvas del cuerpo femenino, con el resultado de hallar una nueva libertad en la tensión y la confusión entre el chico y la chica. "*Le smoking*" ["el esmoquin"] devino en un clásico de su repertorio, cuya imagen más célebre fue la inquietante fotografía de Helmut Newton que publicó la revista *Vogue* en septiembre de 1975. Tal como ha observado Stephen Gundle, los dos hombres –Saint Laurent, un gay nacido en el norte del



74. Vesta Tilley, artista de vodevil, en modo "engreído", *ca.* 1900.

África colonial, y Newton, un refugiado del nazismo– sabían muy bien que

> la corrupción, el autoritarismo y la perversión sexual siempre giraron en torno al centro del subconsciente burgués [...] El clima cultural de los setenta les permitió llevar sus convicciones sobre la burguesía al arte y al comercio de masas. (Gundle, 2008: 325)

La sastrería elegante y un giro fetichista del dandismo al viejo estilo les suministraron las herramientas.



75. Helmut Newton, *Le Smoking*, YSL, rue Abriot, París, 1975.

4. EL TRAJE Y SUS SIGNIFICADOS

> Hace muchos pero muchos años, había un emperador tan aficionado a los trajes hermosos, que gastaba todo su dinero en adquirirlos. No le importaban sus soldados ni las funciones de teatro, o siquiera los paseos por el parque, a menos que le sirvieran para lucir sus nuevos atuendos. Tenía un conjunto diferente para cada hora del día y, de la misma manera en que hoy decimos "El rey está en su cámara del consejo", los súbditos de aquel emperador decían "El rey está en su vestidor".
>
> Hans Christian Andersen, "El traje del emperador"

En abril de 1837, el escritor danés Hans Christian Andersen publicó uno de sus cuentos más célebres: "El traje del emperador". Inspirado en una fábula medieval de la España mora, sobre unos tejedores fraudulentos que habían prometido al rey un traje invisible para los impostores, el relato de Andersen transformó la estructura básica de la narración original en una elegante comedia de vanidades, jactancia, postureo y bochorno, cuya verdad sale a la luz gracias a la inocente honestidad de un niño (Wullschlager, 2001: 170). Mientras el monarca estafado pasea desnudo por las calles bajo su dosel de color rojo carmesí, la multitud de espectadores sale de su engaño para advertir que el traje mágico del rey es un embuste, una mera estafa:

> —¡Pero si no lleva nada! —gritó al fin el pueblo entero.
> El emperador se estremeció de pies a cabeza, porque barruntaba que la gente estaba en lo cierto, pero pensó: "Hay que aguantar hasta el fin de la procesión". Y continuó avanzando



76. Harry Clarke, ilustración para "El traje nuevo del emperador", de Hans Christian Andersen, edición en inglés de 1916.

> con aún mayor altivez, seguido por los dos pajes de cámara que sostenían una cola inexistente. (Andersen, 1995: 7)

Este capítulo sigue los pasos del emperador para rastrear la perdurable fascinación que ha ejercido el traje como significante clásico de innumerables impulsos, no solo en escritores y folkloristas, sino también en arquitectos, artistas, cineastas y diseñadores. Examina la sutil significación que ha ido adqui-

riendo esta amalgama de lana, hilo, entretela y cuerpo humano en la historia más general de la cultura moderna y contemporánea. Con su transposición de una antigua fábula al entorno danés del temprano siglo XIX, Andersen aseguró en cierto modo que la historia del vanidoso emperador y su inexistente traje ingresara en el léxico popular como parábola internacional sobre la necedad de los crédulos. Para quienes se interesan por la psicología de la vestimenta y la sociología del traje, hay algo en la elegante economía léxica de Andersen que también nos lleva de regreso a las ideas fundamentales sobre la transparencia simbólica del traje para las estructuras sociales, las teorías evolutivas y los sistemas de creencias políticas.

Por ejemplo, en la Viena finisecular, el arquitecto Adolf Loos era tan apasionado como Andersen para defender la excelencia moral y estética de la auténtica sastrería, así como para criticar sin piedad los excesos deshonestos, ya fueran sartoriales o de otro tipo. Más aún, Loos también propuso una teoría radical de la arquitectura y la decoración que establecía conexiones específicas entre la práctica de diseñar edificios y la construcción de la vestimenta en torno a la estructura del cuerpo:

> La tarea general del arquitecto es la creación de un espacio cálido y acogedor. Las alfombras y los tapices son cálidos y acogedores. El arquitecto decide entonces extender una alfombra sobre el piso, para después colgar cuatro tapices a modo de paredes. Pero las casas no se construyen con alfombras y tapices. Tanto la alfombra del piso como los tapices de las paredes requieren de un marco estructural que los mantenga en su sitio. La invención de ese marco es la segunda tarea del arquitecto. He ahí el camino lógico y correcto a seguir en la arquitectura. La humanidad ha aprendido a construir de acuerdo con esta secuencia. En el principio fue el vestido. (Loos, 2001: 13)[1]

El diseño simple del traje moderno era un vehículo perfecto para exponer los elevados principios de la arquitectura modernista. Los valores metafóricos y simbólicos del traje, junto a sus características materiales, convirtieron este atuendo en una herramienta apropiada para la creatividad radical: un lente que permitía hacer foco en el vanguardismo, no solo de la arquitectura, sino también –como veremos– de la pintura, la escultura, las artes escénicas, la literatura, la fotografía, el cine y la moda propiamente dicha.

1 Traducido del original en alemán, "Das Prinzip der Bekleidung" (Loos, 1962). [N. de la T.]

El teórico arquitectónico Mark Wigley se basa en la obsesión de Loos con la vestimenta para desarrollar una importante tesis sobre la incómoda relación entre la moda y la arquitectura. Wigley demuestra la influencia que ejercieron los escritos del polímata alemán Gottfried Semper, publicados a mediados del siglo XIX, en las ideas de Loos. Semper fue el primero en identificar "la esencia textil de la arquitectura, la tela que disimula, la asociación de la arquitectura a la vestimenta del cuerpo". Semper –explica Wigley– recurrió

> a la identidad entre las palabras alemanas *Wand* ("pared") y *Gewand* ("vestido") para establecer el "principio de la vestimenta" como la "verdadera esencia" de la arquitectura [...] Pero [también dejó sentado que] la arquitectura no sigue a la ropa ni se parece a ella. Por el contrario, la ropa sigue a la arquitectura. (Wigley, 2001: 12)

En este posicionamiento jerárquico hay algo que revela el egoísmo del arquitecto (dicho así porque casi siembre es un hombre) y su compromiso con las apariencias sartoriales. No es casualidad que las fotografías y las caricaturas de los arquitectos siempre los muestren tan interesados en el logro de una adecuada imagen personal. Si el traje ganó alguna vez una reputación de pomposidad remilgada o aspiración al refinamiento, la afición de los arquitectos por traducir la teoría arquitectónica al contenido de su guardarropa fue sin duda uno de los motores principales. Combinados con anteojos de marco ancho, corbatín de moño y camisa blanca almidonada (a veces sin cuello), confeccionados a medida en melton gris oscuro para imitar al tecnócrata –retrospectivamente, en el grueso e hirsuto *tweed* del profesor o del hacendado; democráticamente, en la holgada sarga azul del trabajador; o, futurísticamente, en las telas sintéticas de Japón–, los trajes de Adolf Loos, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Basil Spence, Philip Johnson, Richard Rogers, Norman Foster, Rem Koolhaas y muchos otros se crearon con el objetivo de merecer tanta gloria como los edificios de sus portadores, y a menudo se planificaron y realizaron con igual meticulosidad.

Esta obsesión sartorial derivó en parte de la repugnancia que sentían los arquitectos modernistas de la primera ola por las ornamentaciones feminizadas, traducida a una serie de dictados profesionales. Si el amor de las mujeres por la ropa de moda se basaba en una fascinación "primitiva" por las

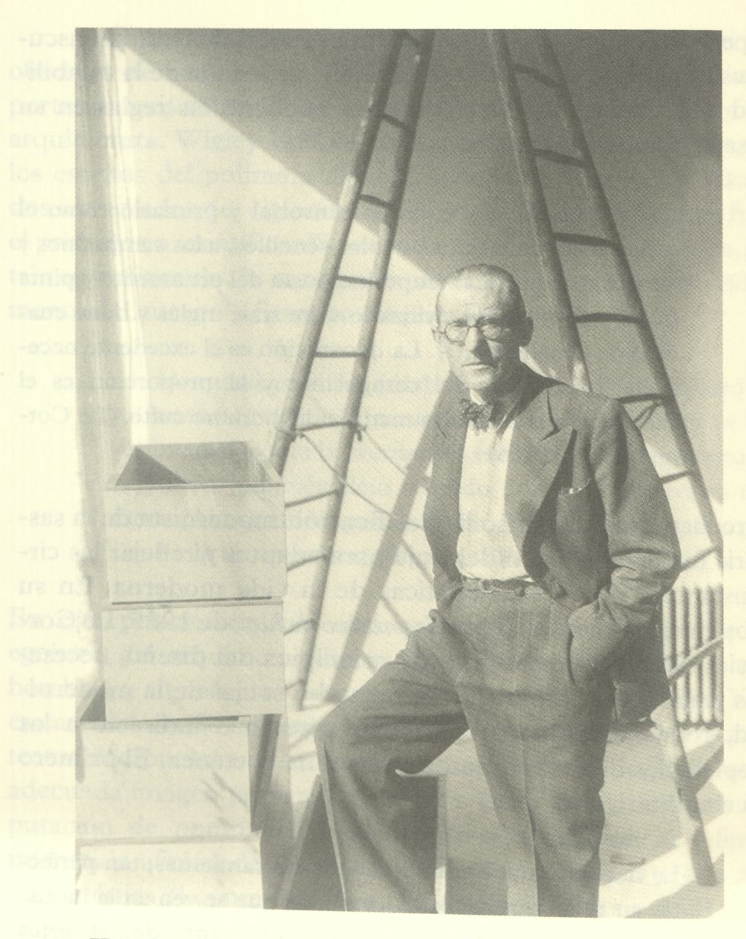
superficies brillantes, efímeras e intrincadas, los trajes masculinos ofrecían una metáfora racional y ordenada de la estabilidad y la civilización. Le Corbusier explicitó las reglas en su ensayo *Hacia una arquitectura*, de 1923:

> La decoración es de orden sensorial y primario como el color, y conviene a los pueblos sencillos, a los campesinos y los salvajes. [...] El campesino gusta del ornamento y pinta frescos. El hombre civilizado viste traje inglés y tiene cuadros de caballete [...]. La decoración es el excedente necesario, la medida del campesino; y la proporción es el excedente necesario, la medida del hombre culto. (Le Corbusier, 2001: 16)

Otro factor que impulsó la glorificación modernista de la sastrería fue la capacidad del traje para adaptar y reflejar las circunstancias y las características de la vida moderna. En su subsiguiente tratado *El arte decorativo de hoy*, de 1925, Le Corbusier estableció cinco nuevos principios del diseño, necesarios para la reformulación ambiental y social de la modernidad. Todos rendían un homenaje directo o indirecto a las propiedades de la vestimenta masculina coetánea. El primero era el utilitarismo:

> La necesidad utilitaria demanda herramientas, tan perfectas en todos sus aspectos como las que se ven en la industria. He ahí, entonces, el gran programa de las artes decorativas. Día tras día, la industria produce herramientas perfectas en materia de conveniencia y utilidad, que apaciguan nuestro espíritu con el lujo conferido por la elegancia de su concepción, la pureza de su ejecución y la eficiencia de su operación. Esta perfección racional y esta formulación precisa ofrecen en conjunto razones suficientes para el reconocimiento de un estilo. (Le Corbusier, 1987: xxiii)

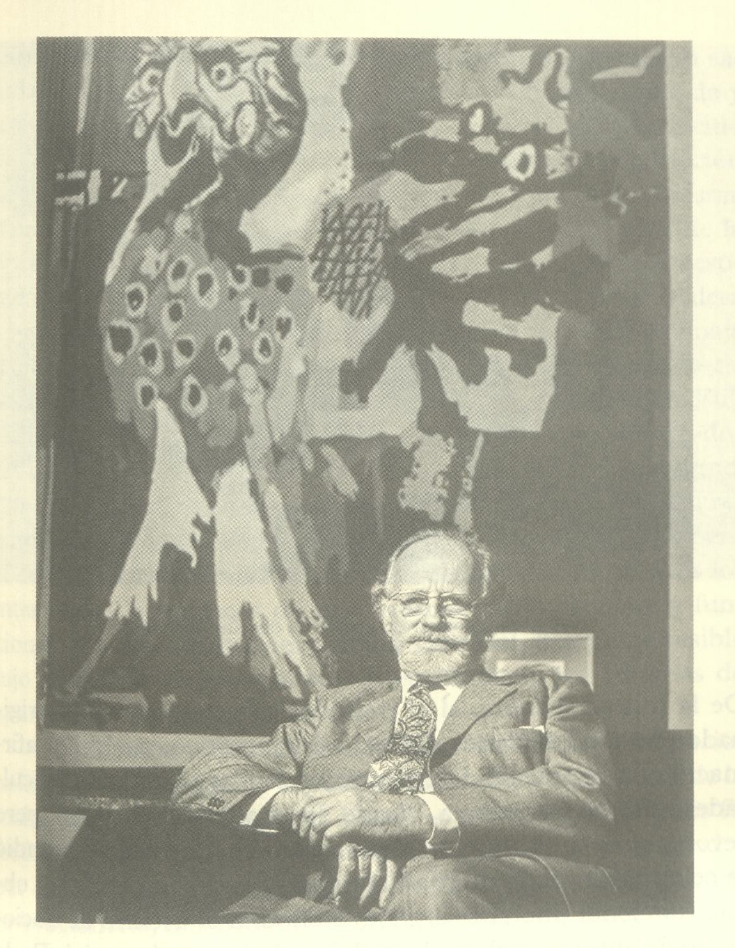
Obviamente, la idea del atuendo como herramienta había sido uno de los conceptos gracias a los cuales el guardarropa del caballero inglés emergió como paradigma del gusto civilizado a principios del siglo XIX. Las telas resistentes y los patrones funcionales asociados a la vestimenta de los hacendados, los funcionarios imperiales y los desfiles militares hallaron una fácil traducción a los estilos y repertorios de Savile Row, adaptados a los espacios empresariales, bancarios y bursátiles de la



77. Le Corbusier luce aquí el traje cruzado que se usaba a mediados del siglo XX, con una pose que destaca su garbo característico.

metrópoli moderna. Los avances en materia de cierre, planchado e impermeabilización, hábilmente promovidos por la retórica publicitaria de la época, presentaban el traje como la máquina prototípica donde vivir, mucho antes de que se inventaran las terrazas y ventanas solaneras.

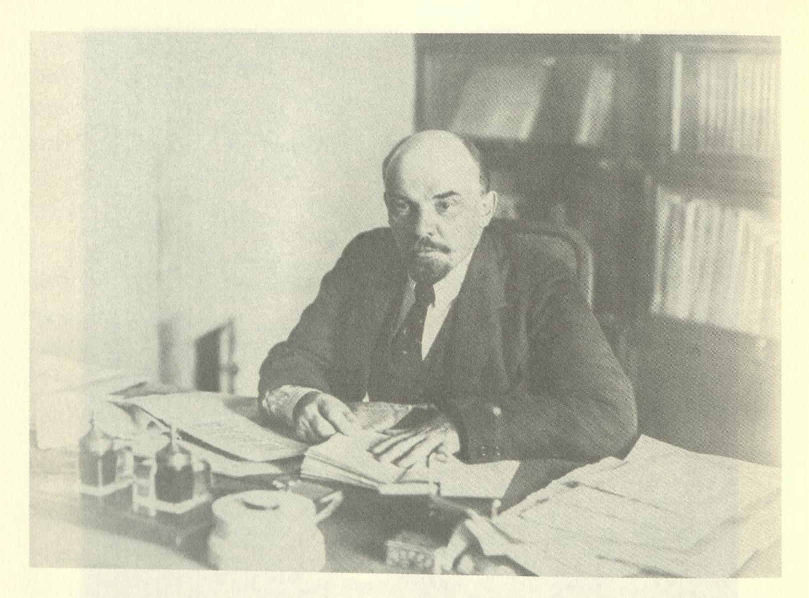
La celebración de la elegancia por la elegancia en sí misma presentaba el riesgo de que sus portadores fueran tildados de afeminados o –peor aún– de homosexuales; sin embargo, cuando la vestimenta se analizaba en función de su resistencia al uso o a las inclemencias del tiempo, o bien con respecto a la perfección de su corte, nadie cuestionaba el derecho del usuario a acumular una reputación de estilo impecable. Sin embargo, la mácula del gusto aristocrático también infundió en el traje moderno la controvertida pátina del eli-



78. Sir Basil Spence, arquitecto de algunos de los edificios modernistas más significativos de Gran Bretaña, combina los tweeds y los bigotes eduardianos con una corbata estampada a la moda de los sesenta.

tismo al viejo estilo. Le Corbusier se vio conminado a buscar un modelo de rol más conscientemente ajeno a la clase social, cuyo estilo político armonizara con el atractivo demótico de la producción masiva con la misma facilidad del milord para vestir su *tweeds* chapados a la antigua:

> Lenin está en la Rotonda, sentado en una silla de mimbre; ha pagado veinte centavos por su café, incluida la propina de un céntimo. Lo ha bebido de una pequeña taza de porcelana blanca. Lleva un sombrero hongo y un prolijo cuello blanco. Ha escrito durante varias horas en hojas de papel mecanográfico. Usa un tintero liso y redondo, de vidrio común. Está aprendiendo a gobernar a cien millones de personas. (7)



79. Vladimir Lenin en su escritorio del Kremlin, 1918.

De la misma manera, si el traje del caballero se había originado en las actividades del ocio aristocrático, cualquier afirmación de su potencial democrático estaba plagada de dificultades. En consecuencia, desde la modernidad banal pero revolucionaria que encarnaba Lenin, Le Corbusier extendió la celebración de la utilidad al papel que desempeñaba el objeto funcional (incluido el traje) en liberar al usuario de nociones más antiguas sobre el servicio y la jerarquía social. En la tercera de sus proposiciones, la adaptabilidad del producto industrial (el simple y fungible traje de calle) se encomienda como metáfora para una visión utópica de la igualdad social:

> Los objetos útiles de nuestra vida han liberado a los antiguos esclavos. De hecho, son en sí mismos esclavos, criados, siervos. ¿Los queremos como almas gemelas? Los usamos para sentarnos y para trabajar, hasta que ya no pueden más; una vez que los hemos agotado, los reemplazamos. Exigimos a esos sirvientes precisión y cuidado, así como decoro y obediencia absoluta. (8)

Aquí también leemos entre líneas una versión superviviente del dandismo clásico: la justificación del consumo sartorial, envuelta en una devoción por el desempeño perfeccionado e ilimitado. A fines del siglo XVIII, los caricaturistas y los panfle-

tistas patrióticos habían contrastado a menudo la imagen saludable y bien vestida de John Bull[2] con la figura escuálida y harapienta del campesino francés. El beligerante inglés nacido en libertad ostentaba los bienes de la temprana producción masiva como trofeos de su propia superioridad. De la misma manera, los pintores y escritores franceses enamorados de la libertad, la igualdad y la fraternidad tendían a elegir la vestimenta engañosamente simple de la alta burguesía inglesa como atuendo de los pensadores revolucionarios. De lenguaje llano, vida sencilla y total eficiencia, el iluso modernista de antaño se transformó sin esfuerzo en el nuevo. El John Bull lecorbusierano del siglo XX usó las promesas democratizadoras del guardarropa moderno como excusa para el consumo. Las cremalleras metálicas y las costuras a máquina habían reemplazado la idea nostálgica de la confección a medida, pero el consiguiente abaratamiento de los trajes ofrecía a todos los interesados la promesa de una indumentaria elegante y funcional. A la par de la nueva moda sartorial, llegó el accesible lujo moderno de los cruceros trasatlánticos, los edificios de apartamentos y los automóviles.

Si, hacia la década de 1920, las tendencias internacionalistas y reformistas de la política mostraban el espectro de la lucha de clases y el ideal del Estado-nación como motores filosóficos momentáneamente obsoletos para justificar o condenar el consumo placentero de la moda desde una perspectiva revolucionaria, una misoginia de raíces más profundas se mantuvo como refugio desde el cual el arquitecto-dandi podía contraponer la moda a la función, sin por ello renunciar a su traje inmaculado. No cabe duda de que Le Corbusier aprovechó a fondo el contraste entre la íntegra sencillez de los objetos "masculinos" y la degradante ornamentación de los "femeninos", en su insistencia por establecer un parámetro del gusto que combinara lo mejor de la producción masiva y la confección a medida en la búsqueda de la belleza moderna:

> Las cosas de mala calidad siempre tienen una decoración abundante; el objeto suntuario está bien hecho, es pulcro y limpio, puro y saludable, con una desnudez que revela la calidad de su manufactura [...] La elaboración de la superficie, si se extiende a todo, se vuelve repugnante y escandalosa. (87)

Y, en *El arte decorativo de hoy*, Le Corbusier se valió de la retórica sobre el cuerpo saludable y el efecto corruptor del deseo

2
Personaje que representaba al Reino Unido o a Inglaterra en numerosas caricaturas políticas y otras obras gráficas del siglo XVIII a principios del XX. En general se lo retrataba como un hombre robusto y de mediana edad, con una personalidad alegre, práctica y poco emotiva. [N. de la T.]

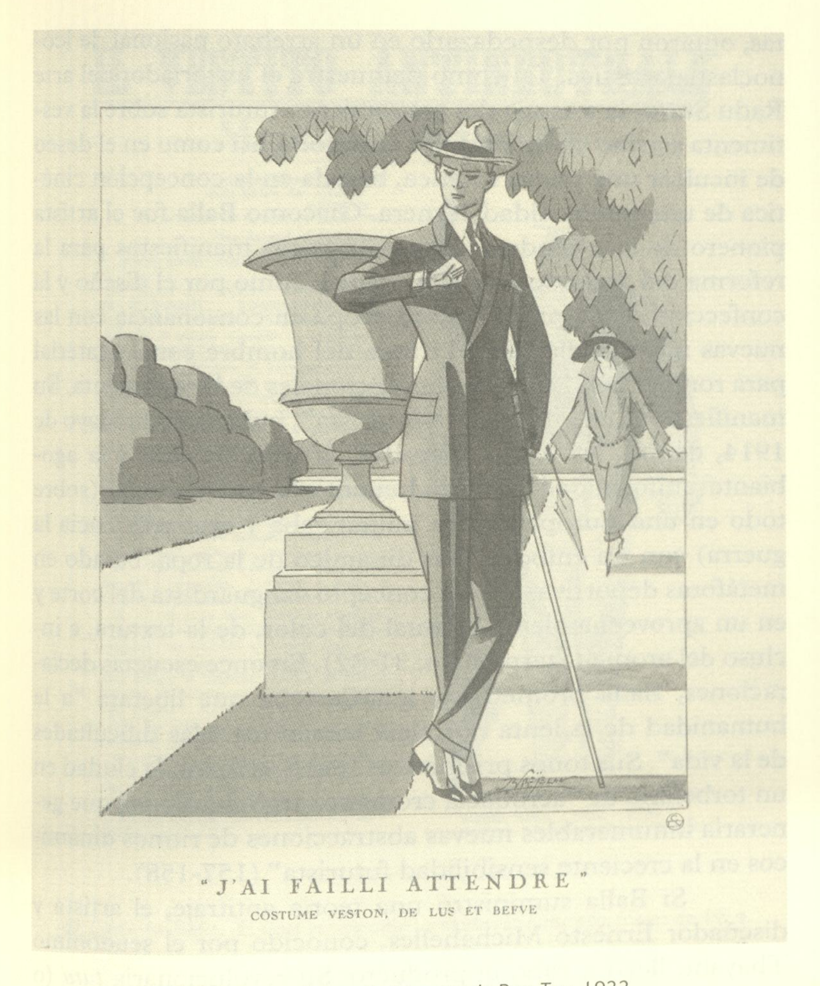


80. Esta ilustración satírica, publicada a fines de la década de 1770, contrasta el atuendo sencillo y los modales honestos de John Bull con la afectación amanerada del hombre francés.

sexual para subrayar su sentimiento de terror ante la amenaza que planteaban los excesos de la cultura femenina al universo racional.

Fue así como el hincapié en la higiene se agregó a la utilidad, a la celebración de la modernidad, a la democratización y al rechazo de los ornamentos inútiles en la agenda del arquitecto para la reforma del gusto popular y del ambiente construido. El traje del hombre moderno era a todas luces el uniforme más apropiado para la tarea propuesta. Lejos de originarse meramente en las promesas del fordismo o en la tecnología pesada de la fábrica industrial, los códigos subyacentes a la construcción de un nuevo mundo se basaban en un conjunto más establecido de reglas y prácticas platónicas para el comportamiento social, económico y ético del triunfante "hombre portador de ropas".

Volviendo a las ideas de Loos (cuyo ensayo más influyente, "Ornamento y delito", Le Corbusier reprodujo en el número inicial de su revista *L'Esprit nouveau*, publicado en 1920), este concepto fundamental –la idea de que la vestimenta masculina había alcanzado un estado evolutivo de conveniencia y estandarización que la colocaba en un plano más racional con respecto al cíclico y corruptor vestido femenino, impulsado por el sexo– era clave para la comprensión del siglo xx: "una



81. Ilustración de moda, *Gazette du Bon Ton*, 1922.

marca que resguarda al individuo contra las fuerzas cada vez más amenazantes y aparentemente incontrolables de la vida moderna (fuerzas que en sí mismas se entendían como femeninas)" (Wigley, 2001: 90-99). Tal como la propia arquitectura modernista, el guardarropa masculino estaba diseñado como amortiguador físico y psicológico de las confusas sensaciones modernas. En este estatus liminal entre el cuerpo/interior y el mundo/exterior, el traje devino en un lienzo obvio para las imaginaciones de la vanguardia (Colomina, 1992: 73-130).

En ningún caso fueron esas imaginaciones tan extremas como en las proyecciones de los futuristas italianos, que en las tres décadas iniciales del siglo xx, lejos de reificar el clasicismo del traje a la manera de los arquitectos modernis-

tas, optaron por despedazarlo en un arrebato pasional de iconoclastia artística. Tal como demuestra el historiador del arte Radu Stern, la esencia del pensamiento futurista sobre la vestimenta estribó en un impulso antimoda, así como en el deseo de inculcar una nueva estética, basada en la concepción cinética de una modernidad efímera. Giacomo Balla fue el artista pionero de esta tendencia, tanto por sus manifiestos para la reforma del atuendo contemporáneo, como por el diseño y la confección de su propio guardarropa en consonancia con las nuevas ideas. Balla eligió el traje del hombre como material para romper con las ideas convencionales de la vestimenta. Su manifiesto "Traje masculino futurista", publicado en mayo de 1914, desafía los tonos apagados, la sosa simetría y la agobiante uniformidad de la indumentaria convencional (sobre todo en una Europa que se militarizaba y avanzaba hacia la guerra) con un enfoque más dinámico de la ropa, basado en metáforas deportivas, en un concepto vanguardista del corte y en un aprovechamiento sensual del color, de la textura, e incluso del aroma (Stern, 2004: 31-32). En once escuetas declaraciones, Balla promete un guardarropa que liberará "a la humanidad de la lenta nostalgia romántica y las dificultades de la vida". Sus tonos prismáticos transformarían la ciudad en un torbellino de "acrobacia cromática tridimensional, que generaría innumerables nuevas abstracciones de ritmos dinámicos en la creciente sensibilidad futurista" (157-158).

Si Balla suministró una teoría antitraje, el artista y diseñador Ernesto Michahelles, conocido por el seudónimo Thayaht, llevó a cabo el producto. Su revolucionaria *tuta* (o *tutta*, una adaptación utilitaria del overol obrero que apuntaba a eliminar el concepto opresivo de la moda femenina) y sus colaboraciones con la modista francesa Madeleine Vionnet le ganaron cierta notoriedad en el círculo de la intelectualidad florentina. Pero fue el "Manifiesto para la transformación del traje masculino", escrito junto a su hermano Ruggero en 1932, lo que realmente confirió un peso práctico a las anteriores imaginaciones de Balla. Thayaht fue enfático en su rechazo de la conformidad:

> Tenemos que abolir el cliché tipográfico blanquinegro del traje nocturno, así como de todos los cortes puritanos y anglosajones, nórdicos y antimediterráneos. Por eso hay que eliminar los cuellos, los puños, los cinturones, las presillas ajustables, los tiradores, las ligas y todos los símbolos

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra, sola igiene del mondo.
MARINETTI.
(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1909)

Viva Asinari di Bernezzo!
MARINETTI.
(1ª Serata futurista - Teatro Lirico, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vestì sempre di **quiete,** di **paura,** di **cautela** o d'**indecisione,** portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre,** avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiavitù,** negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante,** funeraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre,** « carine », sbiadite, *fantasia*, semioscure e umilianti.

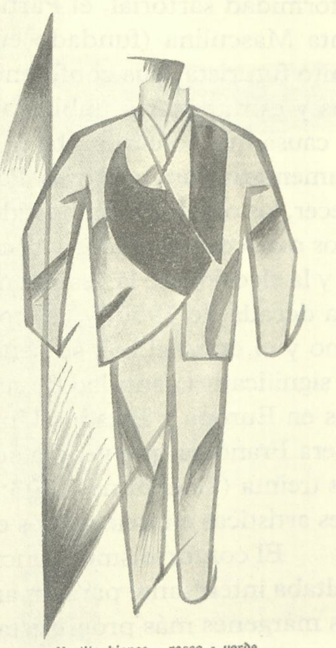
2. — Tutte le tinte e le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici.**

3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.

4. — L'equilibrio **mediocrista,** il cosidetto buon gusto e la cosidetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.

5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche,** che stancano, deprimono, contristano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiature. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità,** dall'indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia



Vestito bianco - rosso - verde del parolibero futurista Marinetti. *(Mattino)*

82. Giacomo Balla, "El traje antineutral", *Manifiesto Futurista*, mayo de 1914.

> de la esclavitud que obstaculizan la circulación de la sangre y la libertad de movimiento (causas a menudo inadvertidas de la inapetencia, la flojera, el mal genio y las peleas o tensiones familiares). Tenemos que eliminar los forros, los bolsillos inútiles y las hileras irracionales de botones, los puños del pantalón, las boinas, las enaguas, el medio cinturón, los cuellos y el relleno, así como otros similares residuos anticuados, absurdos y antideportivos que solo sirven para recolectar la mugre y el sudor. (167)

La ropa sintética concebida para sustituir estas prendas aspiraba a una perfección estética y práctica que, de acuerdo con Thayaht, transformaría la industria de la moda y la calidad de vida de sus usuarios. Dieciséis piezas modulares –desde una multifuncional camiseta interior hasta un sombrero con antena

de radio– suministraron los elementos básicos de un guardarropa postraje que combinaba la fantasía de la ciencia ficción con las extravagancias del movimiento Arts & Crafts. Thayaht no estaba solo en su proselitismo. En Inglaterra, sede de la conformidad sartorial, el Partido para la Reforma de la Vestimenta Masculina (fundado en 1929) se hizo eco del llamamiento futurista. Sus conferencias, certámenes, cartas a periódicos y estratagemas publicitarias atrajeron la atención hacia una causa que solo buscaba la comodidad y la expresión de la indumentaria para hombres. Por muy excéntricos que pudieran parecer, los objetivos del partido en verdad anticiparon muchos de los avances higiénicos y sociales que transformarían la calidad y la elección de la vestimenta masculina común y corriente en la década de 1950; y, tal como el senderismo, el vegetarianismo y el culto al sol, su sencillo credo antivictoriano atrajo una significativa cantidad de seguidores, con casi doscientas filiales en Europa y Estados Unidos, así como una tienda de la Riviera Francesa que vendía sus mercancías hacia fines de los años treinta (Chenoune, 1993: 170). No cabe duda de que las poses artísticas e intelectuales ejercían un peso cultural.

El conformismo esencial –aunque engañoso– del traje resultaba interesante para un amplio abanico de artistas ajenos a los márgenes más progresistas de la arquitectura y el diseño. Sus cualidades intrínsecamente "modernas", tanto positivas como negativas, atrajeron la atención hacia las posibilidades metafóricas de su forma, así como hacia el deseo de inculcar una reforma general en el mundo de las cosas visuales y materiales. Los primeros indicios de esta perdurable fascinación coincidieron con el ascenso de la pintura impresionista en la década de 1870, y aparecieron en el florecimiento paralelo de las obras literarias y periodísticas francesas que giraban en torno a la relación entre la moda y la modernidad. Sobre todo en París, la idea de la moda se adoptó como un código para interpretar y criticar en líneas más generales los cambios sociales infligidos por las fuerzas de la modernidad. El deseo de conocer en detalle el desarrollo de la moda e interesarse por sus implicaciones más abarcadoras revelaba el compromiso del artista con el desafío de la vida moderna propiamente dicha, e indicaba su estatus como miembro de la vanguardia (Brevik-Zender, 2012: 54).

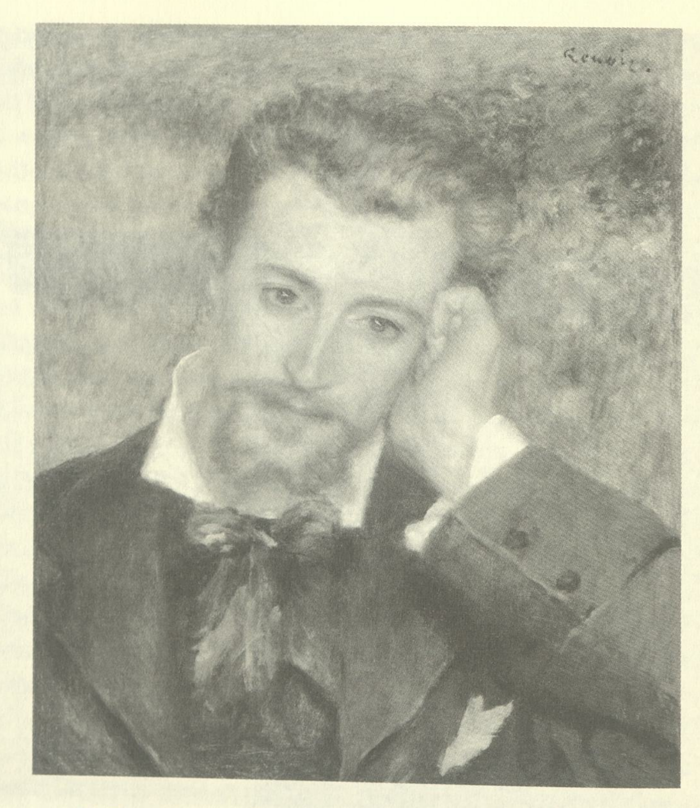
Baudelaire, Gautier, Balzac, Mallarmé, Zola y –más tarde– Proust abordaron la moda moderna como una de las grandes preocupaciones coetáneas. Y, aunque su atención se



83. La *tuta* de Thayaht, 1919.

enfocó sobre todo en el problema y el atractivo de la mujer vestida a la moda –con el resultado literal de diseñar[3] un lenguaje simbolista de las impresiones, derivado de los efectos rutilantes que producía el guardarropa femenino–, el fondo que realzaba esta belleza estaba inevitablemente compuesto de cosas masculinas. Los hombres elegantes eran de hecho los principales productores, escritores, pintores, lectores y espectadores del "mundo bello", y sus inadvertidos trajes oscuros eran un elemento esencial de la *mise en scène*. El crítico Edmond Duranty, admirador de Degas y autor del ensayo "La nueva pintura" (1876), advirtió que la representación pictórica del traje ofrecía un sentido agudizado del presente, más

3
El verbo traducido aquí por "diseñar" es *fashion*, que también puede traducirse por "formar", "fabricar", "moldear", etc., pero que en su forma de sustantivo significa "moda". [N. de la T.]



84. Pierre-Auguste Renoir, *Eugène Murer* con la vestimenta de la época, 1877, óleo sobre tela. Murer era artista, chef, poeta y coleccionista de arte; tal como Renoir y otros impresionistas, era un entendido en las sensaciones de la vida moderna.

clarividente aún que la vorágine de la moda femenina. Toda una generación de artistas –incluidos Manet, Renoir, Bazille, Caillebotte, Whistler, Tissot, Sargent, e incluso Cézanne– pareció seguir el consejo de Duranty:

> Lo que necesitamos es ese toque especial del individuo moderno, con su atuendo y dedicado a sus rutinas sociales, ya sea en su casa o en la calle. Los datos adquieren una singular agudeza: esto dota al lápiz de una antorcha radiante, es el estudio de las reflexiones morales sobre la fisonomía y la vestimenta, la observación del hombre en la intimidad hogareña, de ese atributo especial que le confiere su profesión, de los gestos que inspira en él, cortes transversales de los aspectos de su vida que le permiten crecer mejor y destacarse más. Con una espalda, queremos revelar un temperamento, una edad, un estatus social; con un par de manos,

> [...] expresar a un juez o a un comerciante; mediante un gesto, toda una serie de sentimientos [...] La manera de comportarse nos indicará que este hombre se dirige a una reunión de negocios, y que aquel otro vuelve de una cita amorosa. (Thiébaut, 2012: 142)

La ininterrumpida función del traje como un memorándum de la modernidad, tanto para sus predecibles rutinas como para sus regiones interiores más oscuras e irracionales, es manifiesto en la recurrente aparición del traje como utilería de los movimientos artísticos vanguardistas, desde el dada y el surrealismo (especialmente en el travestismo de Duchamp y el onirismo suburbano de Magritte) hasta la performance conceptualista de Beuys y de los artistas londinenses Gilbert y George (donde el fieltro y el tweed llegan a representar el poder material del subconsciente, a actuar como fetiches de la memoria). Gilbert y George, en particular, colocaban la aparente normalidad del traje a medida (confeccionado para ellos por un sastre del escasamente glamoroso Shoreditch) en el centro de su afectada autopresentación. En una entrevista de 1995 con el curador de arte contemporáneo Hans Ulrich Obrist, ambos resumen escuetamente las atracciones nostálgicas y cotidianas del traje:

> *¿Cómo surgió lo de los trajes?*
> GILBERT: George siempre tuvo trajes; yo también; tal vez no cuando trabajaba, pero en su defecto sí.
> GEORGE: Porque somos del campo. En los años cincuenta, en cualquier ocasión importante –si ibas a la iglesia, o si alguien se casaba o te ibas de vacaciones–, tenías que ponerte un traje.
> GILBERT: George siempre usaba un traje negro para ir a la escuela de arte. Era un poquito dandi, ya en el '65. Al principio, cuando no teníamos dinero, los trajes eran de segunda mano.
> GEORGE: Conseguimos nuestros trajes Burton más o menos en el '72.
> *¿Por qué los tres botones?*
> GILBERT: Nos gustan.
> GEORGE: Es normal. Siempre pensamos que, si tomas un traje de cada década de este siglo y haces un promedio, lo más probable es que termines así: no son particularmente de los noventa, ni particularmente de los cincuenta.



85. Gilbert y George posan en su estudio de Spitalfields, Londres, 2005.

¿Pero por qué se prenden los tres botones?

GEORGE: Para estar prolijos, creo. Los sastres siempre te dicen que no te abotones el de abajo, e incluso ahora lo diseñan así. Tenemos que modificar el corte para prender los tres botones. En mi adolescencia, la familia siempre te decía que te dejaras desprendido el de abajo [...]

GILBERT: Pero hemos llegado al punto de que todos copian nuestros trajes. Lo fascinante es que tenemos esas fotografías de artistas de 1971, 72, 73, 74: en fiestas, todos borrachos. Y nosotros siempre estábamos igual. Los otros tenían pinta de hippies, con barba, sacos anchos. Ahora todo el mundo usa traje: los artistas jóvenes, las estrellas del pop. (Violette y Ulrich, 1997: 260-261)

Gilbert y George usan el traje como un medio sutil para amplificar esas tendencias "anormales" que persisten bajo las superficies aparentemente plácidas de ciertos aspectos de la cultura inglesa (en los fenómenos de feria y la cámara de horrores del museo de cera). Sus abotonados trajes de dos piezas denotan el indecible racismo oculto, la "rareza" homosocial y el patriotismo pueblerino que resurgen en sus obras fotográficas y escénicas. Esta respetabilidad cortés, pero inquietante, oculta inevitablemente una intención escatológica.

Otros artistas han empleado estrategias visuales más patentes para describir e impugnar una historia de la diferencia. Las prácticas del dandismo negro han suministrado un terreno fértil para la renegociación "de ideologías opresivas e imágenes degradantes de la negrura" (Miller, 2009: 221). En los campos del cine, la fotografía y la *performance*, una generación que alcanzó la madurez entre los años ochenta y noventa recurrió a un acervo más extendido del uso deliberado del traje para perfeccionar lo que algunos han denominado "estética posnegra". En un escenario que se extiende desde Londres hasta Nueva York y delinea un nuevo Atlántico negro poscolonial, los vívidos talentos de artistas como Isaac Julien, Iké Udé y Yinka Shonibare han reformulado el terreno sartorial en una serie de críticas devastadoras al lugar del traje en una historia económica y política de la represión sexual y racial: Julien, con su reinvención poética de los deseos prohibidos que albergaba Langston Hughes, el poeta del Renacimiento de Harlem; Udé, con su reconceptualización de la técnica dandificada en un contexto de consumismo hipercorporativo; y Shonibare, con su reescenificación del imperialismo victoriano en las telas del África Occidental. Los tres evocan el hincapié del crítico cultural Stuart Hall en la naturaleza corporeizada del estilo negro: la *trajeidad* de un profundo giro sartorial en la producción cultural negra.

Les pido que noten hasta qué punto, dentro del repertorio negro, el estilo –que para muchos críticos culturales convencionales es la mera cáscara, el envoltorio, la doradura de la píldora– ha devenido en el tema de lo que está ocurriendo [...] piensen en el uso que han dado al cuerpo estas

86. Iké Udé, *Anarquía sartorial 30*, 2013, pigmento sobre papel satinado.

> culturas: como si fuera –y a menudo lo era– el único capital cultural que teníamos. Hemos trabajado en nosotros mismos como los lienzos de la representación. (219)

La estrategia de Hall no se confinaba a la cultura negra; el traje como foco para el trabajo sobre el poder, la identidad y la corporeización también era un rasgo central de la producción cultural posmoderna mayoritaria. En los deslizamientos entre el arte, la música y el video, la silueta del atuendo empresarial de los años ochenta, con sus características hombreras, aparecía con regularidad. En 1984, la banda estadounidense de art-pop Talking Heads estrenó la película del concierto *Stop Making Sense*, dirigida por Jonathan Demme, donde David Byrne usa

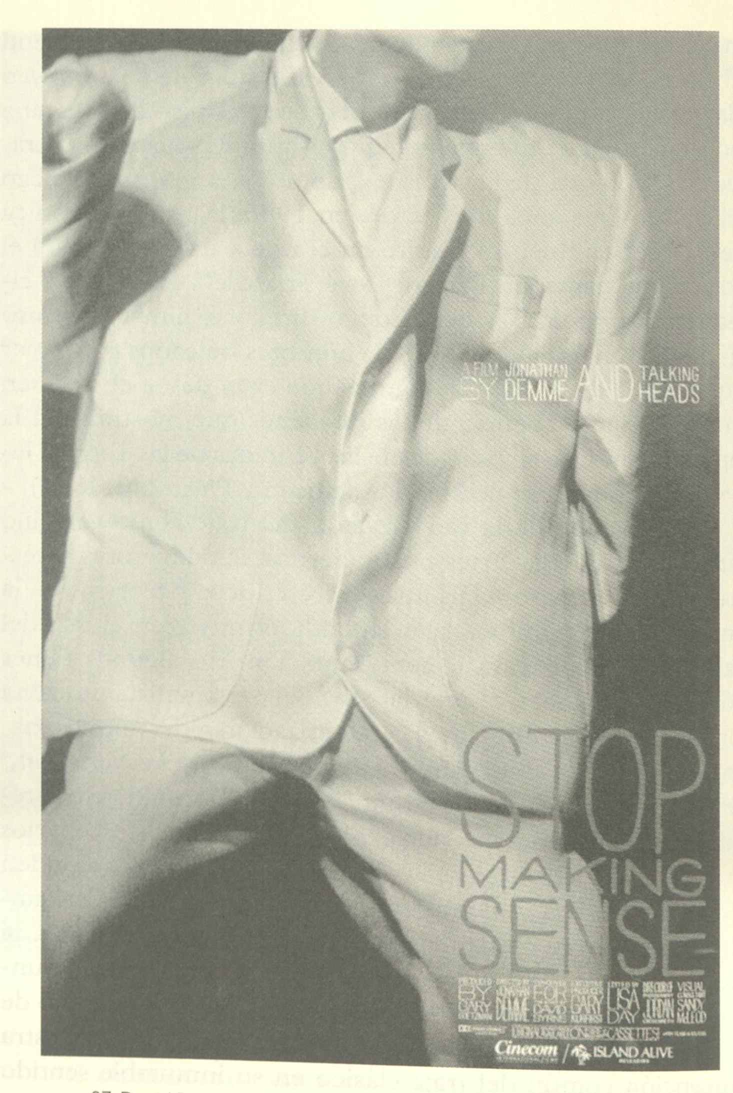
un célebre traje gris que se expande en la canción "Girlfriend is better". Más cercano a los gestos estilizados del teatro *noh* o a las instalaciones de Beuys que al atuendo típico de la escena roquera, este traje fue una ingeniosa sátira del postureo coetáneo (era la época de la ofensiva yuppie) y el monstruoso ego del artista. Dos años más tarde, en 1986, la banda británica New Order también se inspiró en el arte y en el traje para el video de su canción "Bizarre Love Triangle". El artista y cineasta neoyorquino Robert Longo dirigió la filmación y usó sus dibujos en tamaño natural de hombres trajeados para crear inquietantes secuencias de figuras que caen desde el cielo, en un escalofriante augurio de las imágenes que mostraron a la gente arrojándose al vacío desde las ventanas de las Torres Gemelas en septiembre de 2001 (Adamson y Pavitt, 2011: 94).

Más allá de la movilización del traje como vehículo para la música y las artes posmodernas, los directores y vestuaristas del cine popular, junto a los críticos y teóricos de la cinematografía, también han entendido muy bien el uso del traje como lienzo para la representación. En algunos filmes icónicos del siglo XX, el guardarropa del protagonista funciona como accesorio central de la caracterización o del impulso narrativo. En el clásico de Alfred Hitchcock *North by Northwest*,[4] de 1959, el ejecutivo neoyorquino Roger Thornhill (interpretado por Cary Grant) es perseguido en complejos escenarios de la Guerra Fría por oscuros espías dobles que lo confunden con un agente del gobierno, mientras su característica elegancia sartorial parece mantenerse intacta a lo largo de toda la acción. En su icónica indestructibilidad, el traje de Grant funciona a la vez como signo religioso y como arte. En un eco de la Santísima Trinidad, representa simultáneamente nuestra concepción común del traje clásico en su inmutable sentido cotidiano, el traje como medio para los increíbles giros narrativos del guion, y el traje como objeto que refleja y construye el tranquilizador atildamiento del protagonista (Lehmann, 2000: 467-485).

El reciente análisis de Jonathan Faiers sobre el inquietante papel de la moda en el cine examina el guardarropa de Grant en *Intriga internacional* y otras películas notables, como *Charade* y *Bringing Up Baby*.[5] Reconociendo el estatus de Grant como uno de los galanes más apuestos de Hollywood –famoso por su inmaculada elegancia dentro y fuera de la pantalla, realzada tanto por los diseños de la prestigiosa sastrería londinense Kilgour, French & Stanbury, como por la

4
Intriga internacional, en Hispanoamérica; *Con la muerte en los talones*, en España. [N. de la T.]

5
Charada y *La adorable revoltosa*, en Argentina; *La fiera de mi niña*, en España. [N. de la T.]



87. David Byrne, promoción del filme *Stop Making Sense* (1984).

exquisitez de su físico y sus modales–, Faiers confiere una magia particular a los trajes de Grant, que aún medio siglo después retienen su poder de amuletos:

> La mayoría de los trajes que aparecen en pantalla funcionan con relativa simpleza, como signos de respetabilidad, autoridad y conservadurismo, pero algunos [...] trascienden esta función previsible para asumir una existencia sobrefuncional, como trajes "acorazados" que confieren un estatus mítico a quienes los llevan puestos. (Faiers, 2013: 227)


88. Cary Grant (centro) en *Intriga internacional*, de Alfred Hitchcock (1959).

Sin embargo, los de Grant no son los únicos trajes mágicos de Hollywood. El traje blanco que desarrolla y usa el personaje Sidney Stratton (interpretado por Alec Guinness) en el filme satírico *The Man in the White Suit*,[6] de 1951, incorporó las obsesiones paranoides de los años cincuenta. Las revolucionarias cualidades de este traje blanco (su promesa de oponer resistencia al deterioro y a la suciedad) amenazan con desestabilizar la seguridad de los trabajadores textiles británicos, y la película funciona como metáfora de la amenaza que presentan tanto el comunismo como el capitalismo irrestricto (con el resultado de favorecer un sentido muy británico de la confusión y las soluciones de compromiso). Tal como el del emperador consagrado por Hans Christian Andersen, el nuevo traje de Stratton lo aísla como una figura del ridículo: "Su traje blanco pasa de simbolizar la brillantez científica e intelectual a convertirse en una librea de la vergüenza que marca [a Stratton] como un enemigo del pueblo [...] cuya apariencia inmaculada no le ofrece chances de escapar" (189-190). Desde un punto de vista más actual, en su llamativa luminosidad y su corte elegantemente amplio, el traje de Stratton reproduce algunos de los debates morales sobre la moda y el cuerpo que habían interesado en tiempos muy recientes a los críticos del

6
El hombre del traje blanco, en Hispanoamérica; *El hombre vestido de blanco*, en España. [N. de la T.]

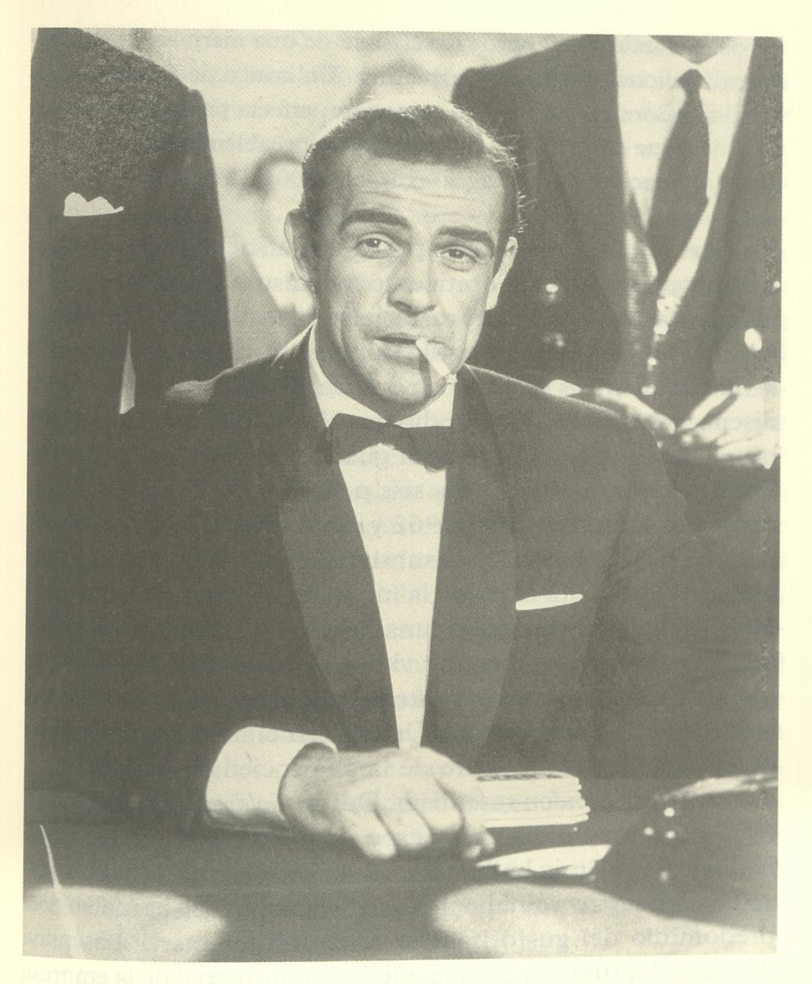
7
El satánico Dr. No, en Hispanoamérica; *Agente 007 contra el Dr. No*, en España. [N. de la T.]



89. Afiche promocional de la película *El hombre del traje blanco*, de los Estudios Ealing (1951).

glamoroso *New Look* femenino de Dior (McDowell, 1997; Breward, 2003: 174-177). En las manos de directores tan consumados como Hitchcock o Alexander Mackendrick, la sastrería de posguerra podía devenir claramente en un poderoso material narrativo.

Aún más influyentes como accesorios simbólicos y socialmente afectivos son los trajes que viste el personaje de James Bond en las adaptaciones fílmicas de las novelas de espías de Ian Fleming, que comenzaron en 1962 con *Dr. No*,[7] dirigida por Terence Young y protagonizada por Sean Connery. Aunque había nacido en una familia obrera de Edimburgo, y por ende era menos refinado que el héroe literario de



90. Sean Connery como James Bond en *Dr. No* (1962).

Fleming, Connery aportó a su papel el atractivo del "hombre común", en el que resonaba la paralela apertura de las reglas y regulaciones de la sexualidad y la clase que redefinía por entonces los cuerpos y los trajes de los jóvenes varones británicos. Andrew Spicer sintetiza muy bien las claves de su éxito:

> Connery representaba tanto el inquebrantable patriotismo del caballero británico tradicional como el cándido flirteo sexual del playboy internacional que encarnaba el vértigo de los "locos años sesenta". A ambos lados del Atlántico, Bond devino en un héroe del consumo refinado, liberado y hedonista [...] Era un tipo como [los espectadores], que a la vez proyectaba su fantasía de acceder a una vida estilizada

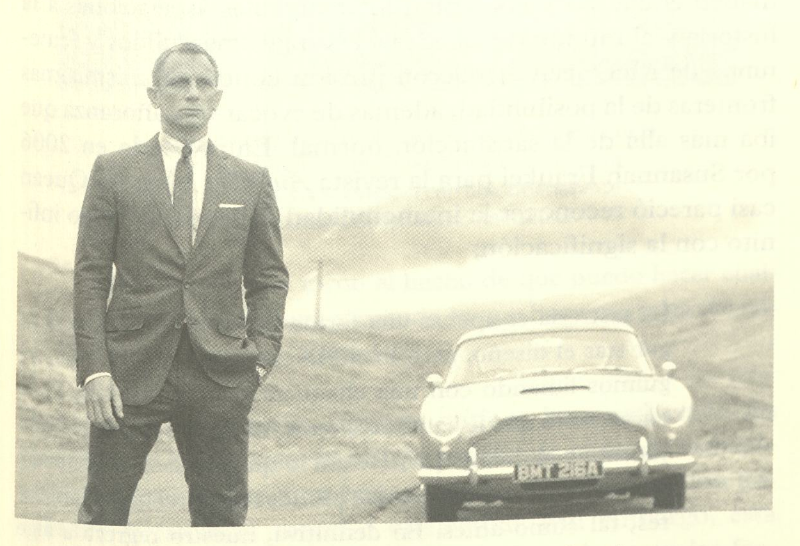
y exitosa: el héroe desclasado de una meritocracia internacional moderna y expansiva. Un crítico de *Dr. No* elogió a Connery como "una elección perfecta para el héroe esnob que encarna Bond; viril, pero impecablemente vestido e implacablemente sagaz". (Spicer, 2001: 220-221)

En cierto modo, pese a las aparentes deficiencias de sus antecedentes personales, el reticente machismo de Connery ofrecía el maniquí ideal para materializar las discretas instrucciones de Fleming sobre el estilo impecable. Con su resistencia a las extravagancias de la moda, los elegantes trajes de Connery, diseñados por el sastre londinense Anthony Sinclair, adhirieron al estilo minimalista de la guardia nacional y experimentaron pocos cambios en las seis películas de Bond protagonizadas por Connery entre 1962 y 1971 (Woodhead, 1996).

El vestuario de los subsiguientes Bonds se alineó mucho más a las tendencias de la moda. No obstante, los trajes de safari, los pantalones acampanados y las solapas anchas de Roger Moore eran significantes vitales del contexto más libertino que caracterizó a los años setenta y principios de los ochenta, cuidadosamente modulados hasta casi el borde de la parodia por Doug Hayward, sastre de la alta sociedad y fiel referente del *Swinging London* sesentista. Desde *GoldenEye* (1995) hasta *Casino Royale* (2006), los cuerpos más activos de Pierce Brosnan y Daniel Craig hallaron su descripción en las líneas suavizadas del sastre romano Brioni, lo cual reflejaba no solo el predominio del gusto italiano en la indumentaria masculina del período, sino también la eficiencia industrial de la empresa (que era la predilecta de la vestuarista Lindy Hemming). El diseñador estadounidense Tom Ford, quien también debía mucho a la tradición de la sastrería italiana, mantuvo el tema de la elegancia internacional en las subsiguientes apariciones de Craig. A medida que avanzamos en el tiempo desde los escenarios originales de Fleming, tal vez resulte inevitable que las indicaciones del autor sobre la versión circunspecta e imperturbable de la masculinidad británica, de acuerdo con las cuales se confeccionaron los trajes de Connery, hayan experimentado cierta relajación. Sin embargo, todo indica que el papel del traje como receptáculo de una promesa aspiracional –aunque ahora dirigida a un público verdaderamente globalizado– se mantiene como faceta indiscutida de la saga Bond.

¿Cómo podemos evaluar el estatus del traje en un mundo que premia la novedad y (salvo por los nostálgicos obsesionados con lo retro) no suele lamentar la disolución de valores inalterables al estilo Bond? Más allá de las simples formas estéticas, literarias o cinematográficas de la representación, y en un contexto del diseño donde el significado narrativo ha pasado a ser un elemento esencial para el *marketing* y la comprensión de la moda, ¿cómo es que el traje material ha devenido en su propia cifra? En el siglo XXI, el lenguaje de la sastrería persiste en el léxico alterado de la moda vanguardista, a menudo en confusión con los intereses del arte contemporáneo; en consecuencia, cualquiera sea la forma física que adopte el traje, todo indica que su nuevo lenguaje seguirá siendo complejo y provocador. Pero la pregunta ineludible sigue en pie: ¿cómo sería el traje nuevo del emperador si pudiéramos verlo?

En muchos sentidos, lo que cabría llamar "el nuevo traje" es un fenómeno del reposicionamiento más general que ha experimentado la moda durante la modernidad (en otras palabras, su radicalización). Allí donde la alta moda cumplía la función cultural y económica de promover el cambio estético y social desde una posición de influencia, o bien (en el mercado intermedio) de responder a esos cambios en un contexto industrial más abarcador, el papel autodefinido de la moda radical parece presentar hoy un comentario muy especializado sobre las vicisitudes de la existencia contemporánea. Esta suele ser una crítica aislada, que mantiene una escasa relación con los intereses inmediatos de quienes fabrican y consumen la ropa a escala masiva, pero tiene mucho que ver

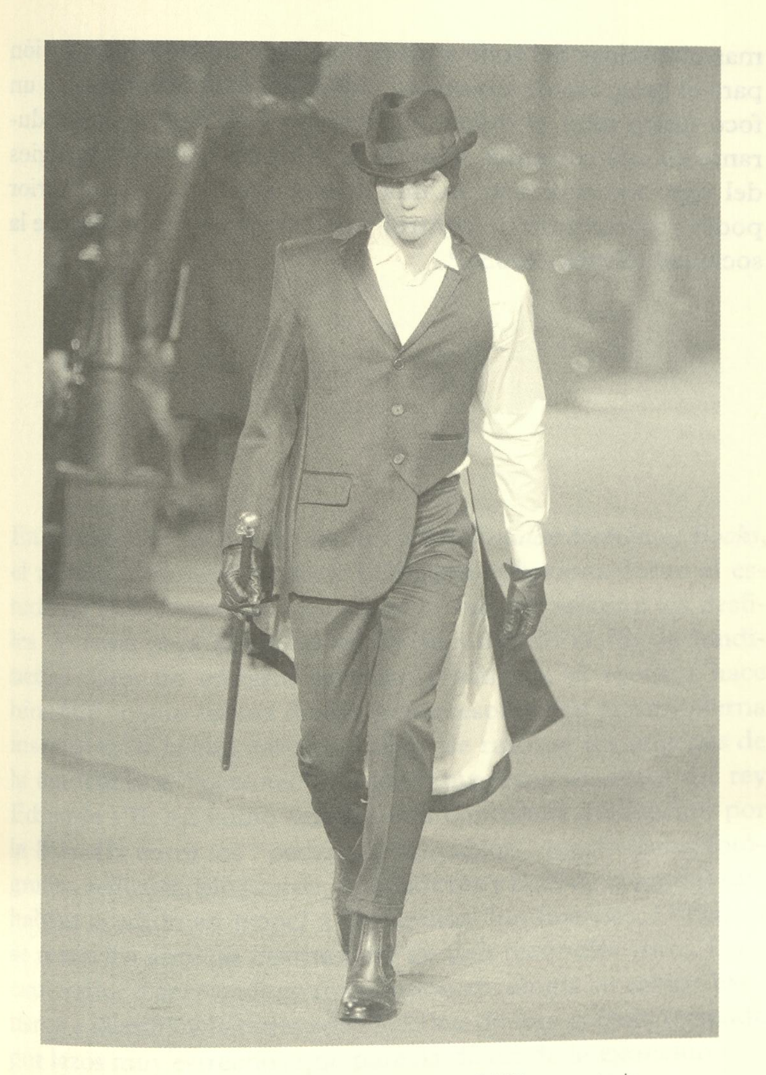


91. Daniel Craig como James Bond en *Skyfall* (2012).

con los debates culturales internos sobre el género, la jerarquía, la presentación y el estilo, así como –a nivel más pragmático– con la manera de captar la atención deseada. Desde tal perspectiva, la sede natural de la declaración vanguardista sobre la moda (tanto masculina como femenina) reside hoy en el museo de arte y diseño, el sitio web especializado, la publicación académica, la monografía satinada y la revista de nicho, antes que en la calle, la tienda o el guardarropa. En su detalle, estos productos suelen parecer más destinados a la exhibición que a la venta para el uso, y sus manifestaciones claramente remotas –pero a menudo dotadas de una belleza exasperante– son artefactuales en el sentido más puro, en la medida en que encarnan un nivel de destreza artesanal y de poder discursivo que trasciende los intereses del mercado o el servicio funcional.

De hecho, los protagonistas de este campo (como Rei Kawakubo, Vivienne Westwood, Alexander McQueen, Dries Van Noten, Martin Margiela y Hedi Slimane, junto a otros que son aliados más cercanos de la sastrería tradicional, como Richard James y Thom Browne) han tendido a poner de relieve su afinidad con las prácticas laborales de los arquitectos, los artistas, los músicos y los filósofos, evitando deliberadamente cualquier referencia al comercio en el análisis de sus obras. Alexander McQueen fue tal vez el diseñador más talentoso de su generación en interpretar la belleza inherente del traje. Cortados con una asertividad y una pasión que transformaban el cuerpo y contenían interminables asociaciones a la historia y al mundo de las ideas, los trajes masculinos y femeninos de McQueen ejercieron presión contra las mismísimas fronteras de la posibilidad, además de evocar una añoranza que iba más allá de la satisfacción normal. Entrevistado en 2006 por Susannah Frankel para la revista *AnOther Man*, McQueen casi pareció reconocer la intangibilidad del traje, su juego infinito con la significación:

> La sastrería es apenas una forma de construcción, es el rigor tras el diseño, pero lo cierto es que, al final del día, seguimos lidiando con una chaqueta recta o cruzada. Es la narrativa lo que le confiere interés, sumada a la poética subyacente y al detalle [...] He ahí lo que destaca a McQueen: el detalle. Yo quiero que las prendas sean reliquias familiares, tal como antes. En definitiva, nuestro regreso a algo tiene que ver con nuestra manera de seguir adelante. Para



92. En su colección de otoño-invierno 2009, presentada en Milán, Alexander McQueen exhibió su talento para la elegancia subversiva con una amenazante interpretación del dandismo finisecular.

> mí, todo gira en torno al hecho de que puedo hacer cualquier cosa, siempre y cuando lo que hago me salga del corazón. (Frankel, 2006: 143)

Como era de esperarse, algunos críticos han rechazado las opiniones de McQueen –la propia noción de la moda radical– como paparruchadas decadentes, como síntomas de una paralizante decadencia moral e intelectual. Sin embargo, esta persistente imaginería, sobre todo cuando se basa en las for-

mas platónicas del traje a medida, ofrece una apta conclusión para el progreso de un objeto cuya forma ha suministrado un foco único para el debate, el disenso y la degeneración durante los cuatrocientos años de su evolución, y cuyos vestigios del siglo XXI representan una atrofia gradual de su anterior poder como medio de control y de cambio en el ámbito de la sociedad (Evans, 2003).[8]

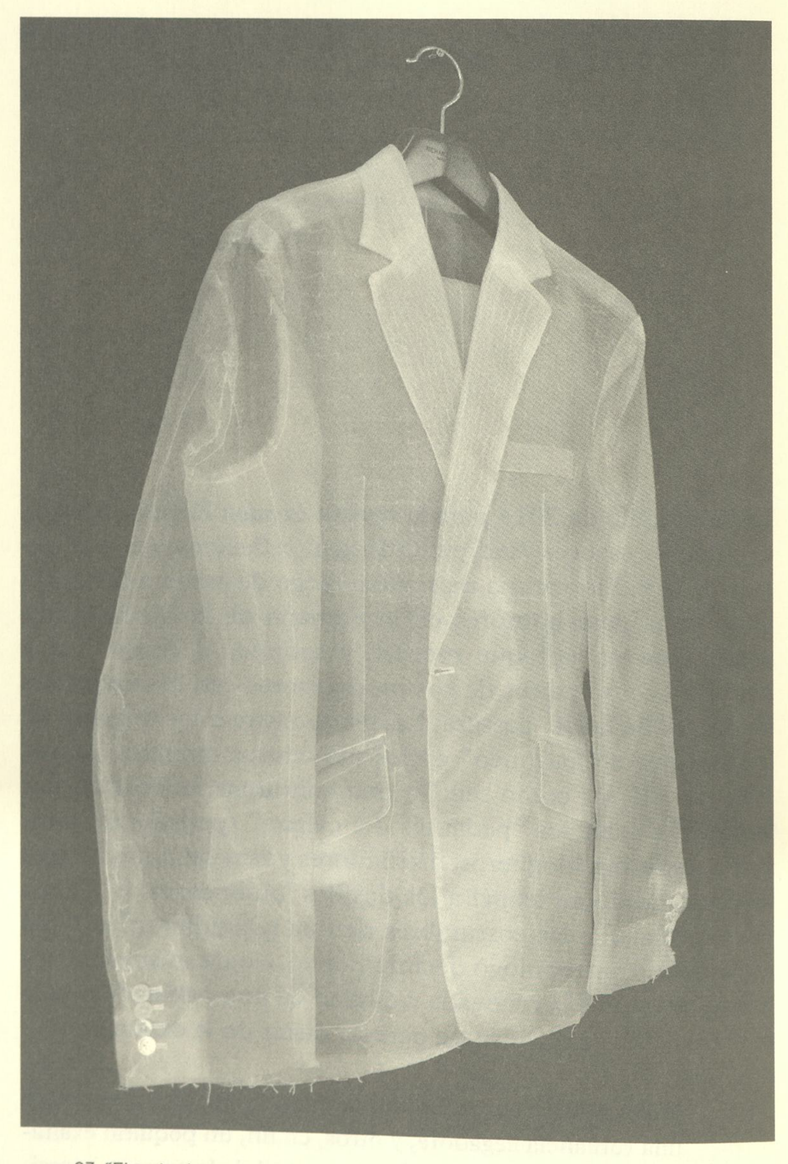
8
C. Evans ofrece el análisis más sólido de este giro en la historia de moda.

EPÍLOGO
TRAJES DEL FUTURO

En un artículo de 2014 para la revista *London Review of Books*, el novelista escocés Andrew O'Hagan reflexiona sobre el estado de la indumentaria masculina luego de asistir a los desfiles de ropa para hombres en la Semana de la Moda londinense. Con un enfoque mordaz y satírico, el escritor hace hincapié –como tantos de sus predecesores– en la sempiterna insensatez de la alta costura. Luego de rastrear los orígenes de la tendencia al "pavoneo" en los inmaduros intereses del rey Eduardo VII, así como señalar una contumaz inclinación por la fruslería entre los "pedantes del calzón" (periodistas, fotógrafos, estilistas, blogueros, diseñadores y fans de la moda) que habían acudido en tropel a los desfiles londinenses, O'Hagan se maravilla ante las costumbres de una recóndita tribu. Cual explorador o antropólogo decimonónico, elogia su arcano exotismo e identifica la renovada vitalidad de una cultura formada por lazos muy estrechos que parecía distar de la extinción:

> Hubo algo así como setenta desfiles en tres días, algunos de una rutilancia cegadora, y otros, en fin, un poquitín exaltados. La exaltación es el estado natural de la persona excesivamente interesada en lo *cool* [...] El desfile de Richard James, que tuvo lugar en un largo corredor vidriado de Park Lane, también se inspiró en un tema militar: el *savoir faire* de las "Ratas del Desierto",[1] su humildad de color kaki, su rubia hueste bronceada, en contraste con la sed y los temores reales de la vida sobre una arena abrasadora. La nueva recreación incluye camisetas estampadas con mapas coloniales, así como trajes blancos [...] engalanados con las flores de un oasis imaginario. (O'Hagan, 2014: 23)

1
"Desert Rats", apodo que se ganó la Séptima División Blindada del ejército británico por sus hazañas de la Segunda Guerra Mundial en la Campaña del Desierto. [N. de la T.]



93. "El traje desnudo", una colaboración de Richard James con el artista Spencer Tunick para la revista *Esquire*, septiembre de 2009.

O'Hagan traducía un fenómeno contemporáneo muy real para el público exclusivo y minoritario de la revista *LRB*, pero lo cierto es que sus efectos se habían vuelto visibles en los medios masivos a lo largo de varias décadas. Los sociólogos británicos lo habían analizado durante gran parte de los años ochenta y noventa, enfocados en una ostensible crisis de la masculinidad tradicional que había inaugurado una nueva ca-

tegoría en la historia del consumo: el hombre nuevo, así como el metrosexual, su equivalente en la esfera de la moda (Nixon, 1996; Edwards, 1997). Haciéndose eco de estos cambios en la identidad de los consumidores, los diseñadores de moda masculina también han adquirido un perfil mucho más amplio a lo largo de las últimas dos décadas, y el lenguaje actual para la promoción de nuevos conceptos y líneas de ropa comparte un terreno común con el discurso hiperbólico que suele asociarse a la moda femenina de alta gama. Este renacimiento de la indumentaria masculina refleja nítidamente los cambios económicos y sociales del contexto que rodea al diseño, la venta y el consumo de la ropa para hombre. Tal como señala el teórico de la moda José Teunissen, la crisis financiera, las inquietudes ambientales y una nueva generación de consumidores habituados a la calidad abrieron el terreno propicio para una versión más matizada de la vestimenta masculina: las marcas globales de primera línea han logrado crear productos de nicho y alta gama para un exigente mercado masculino, en contraste con un estancamiento paralelo de las ventas dirigidas al público femenino. Las promociones orientadas a las nuevas y pujantes clases medias de China e India, lejos de dañar la confección a medida y la producción de bienes suntuarios, han fortalecido sus ventas. Mientras tanto, la cosificación del cuerpo masculino ideal, moldeado por el deporte y realzado por los cosméticos, ha redirigido la mirada del narcisista hombre nuevo hacia sí mismo. A lo largo de todos estos avances, los valores longevos de las formas y funciones perfectas atribuidas a la indumentaria masculina no solo han perdurado, sino que incluso han prosperado (Teunissen, 2010: 7-27).

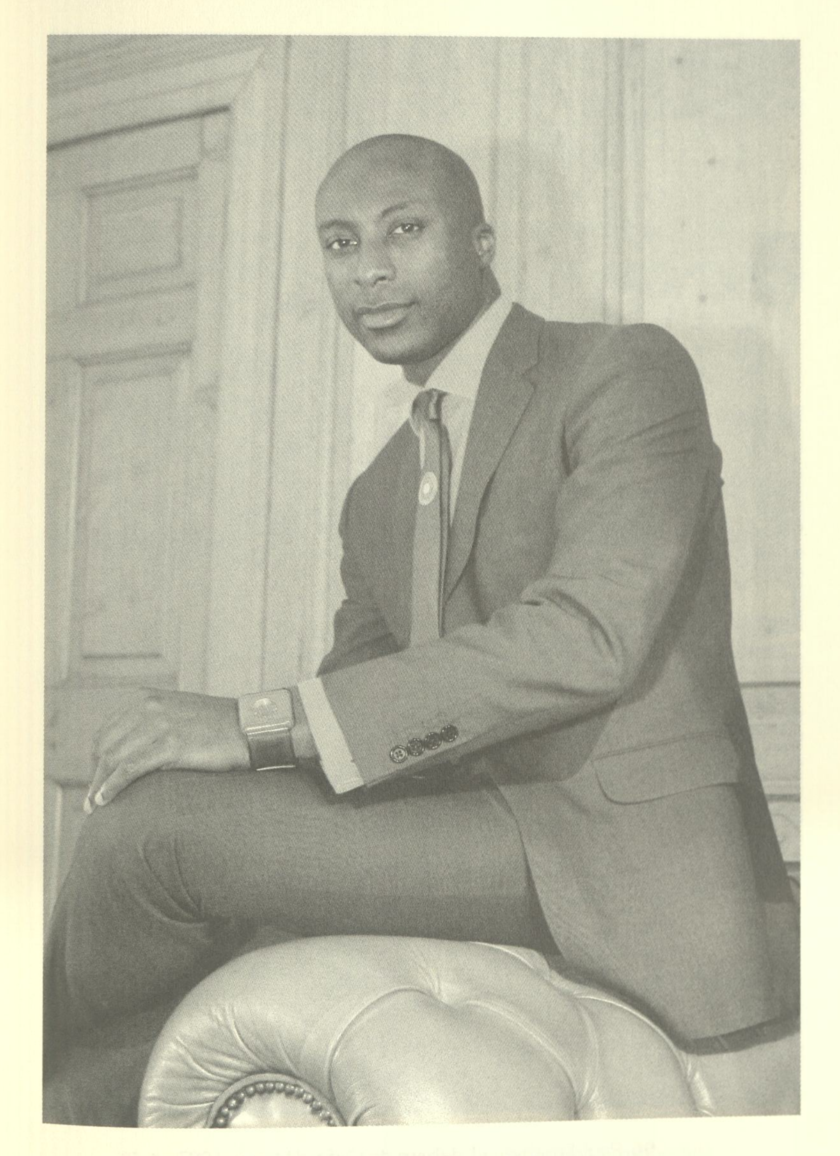
Por debajo de todo este bombo publicitario, el traje se ha mantenido en pie como un receptáculo de la creatividad y un objeto de la belleza. Más abiertas que nunca a las incursiones del vanguardismo, sus líneas clásicas se han revelado como irresistibles para las recientes generaciones de diseñadores especializados en ropa de hombre, ansiosos por demostrar sus intenciones iconoclastas. En 2008, el periodista de moda Hywel Davies siguió la tendencia con miras a producir un compendio del talento establecido y emergente, tanto de Europa como de Estados Unidos, que suministró una cautivante evidencia visual para la aserción de Ike Rust –tutor de indumentaria masculina en la Real Academia de Arte del Reino Unido– según la cual "lo que en verdad ha ocurrido es que la indumentaria femenina se ha vuelto sosa hasta el punto de quedar eclipsada



94. Claudio del Vecchio, CEO de Brooks Brothers, posa en la tienda de Regent Street para esta fotografía de 2008.

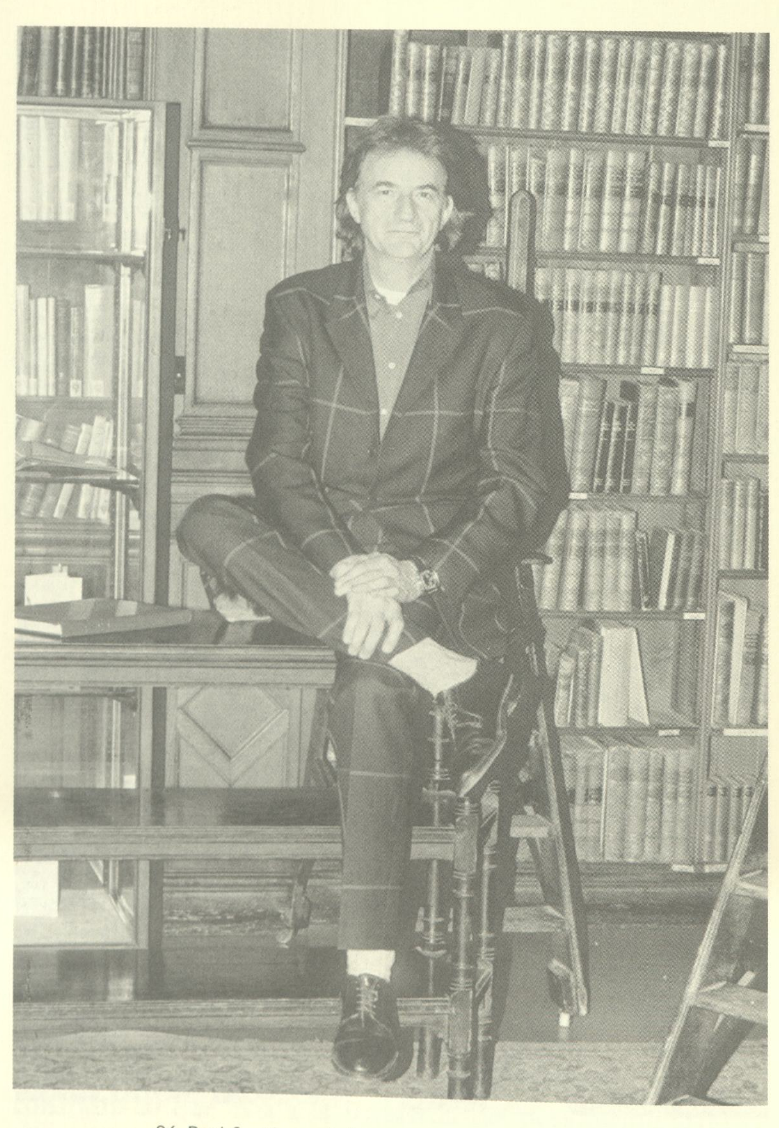
por la creatividad de su homóloga masculina" (Davies, 2008: 11). En la moda es una perogrullada decir que no hay nada nuevo bajo el sol, y resulta interesante trazar paralelismos con la anterior revolución de los "pavos reales" que promovieron las nuevas boutiques londinenses de Carnaby Street y King's Road, durante la cual otro tutor de la Real Academia de Arte escribió un libro que auguraba grandes cosas para el futuro de la moda masculina (Bennett-England, 1967). Sin embargo, mientras que la revolución de los años sesenta se extinguió rápidamente sin trascender sus fronteras locales, el apetito de 2016 por las nuevas e inspiradoras variaciones sartoriales promete ser más duradero y expansivo.

A la manera de esos "listículos" que hoy parecen constituir lo que está a la izquierda del periodismo artístico convencional, resulta tentador enumerar los quince diseñadores más importantes del siglo XXI en materia de indumentaria masculina, cuya obra ha asegurado un futuro para el traje como objeto significativo de los tiempos modernos. Dentro de la generación británica más establecida, Paul Smith y Vivienne Westwood, en sus muy diferentes expresiones, han afianzado la permanencia del *mod* y el punk como elementos que siguen insuflando el lenguaje del traje. Su efervescente eclecticismo halla un favor particular en los mercados internacionales, sobre todo de Asia. Ozwald Boateng y Richard James han llevado a cabo una proeza similar con su iniciativa de modernizar



95. Ozwald Boateng, 2007.

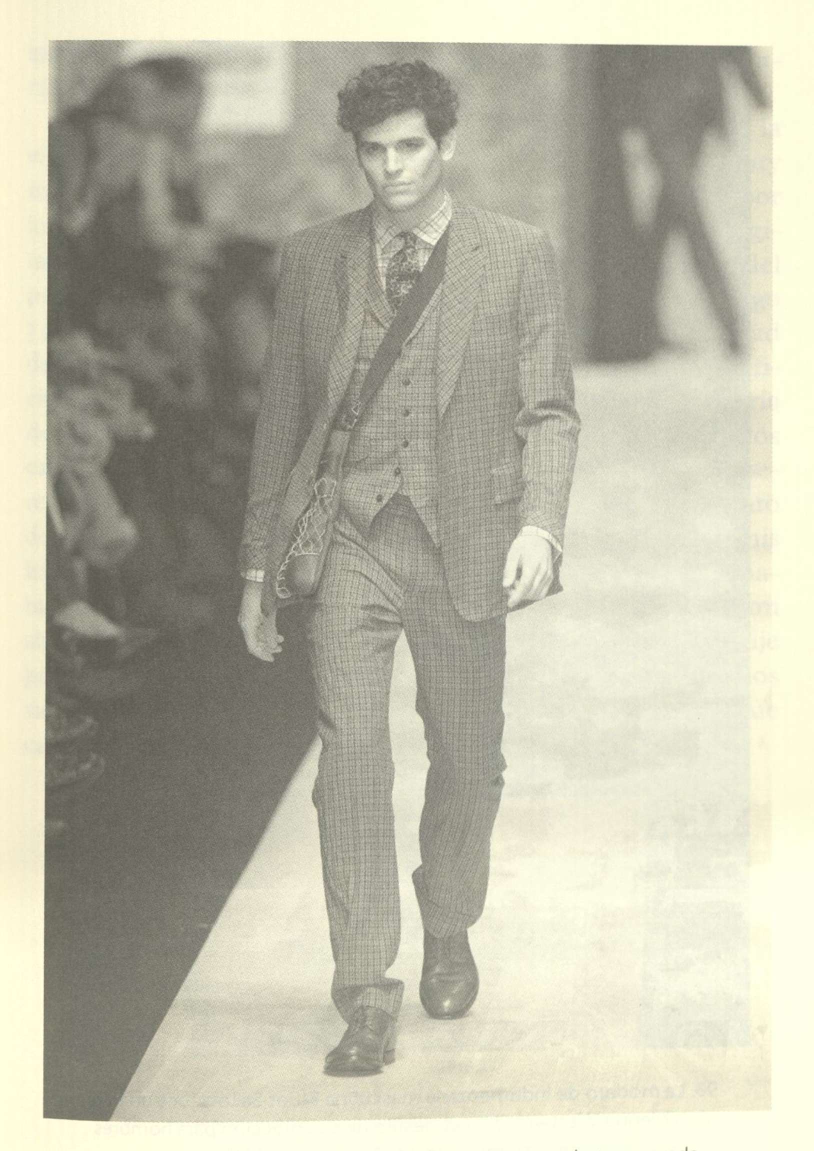
la tiesa retórica de Savile Row mediante el uso de colores vivos y un corte más estilizado. En Amberes, Dries Van Noten y Martin Margiela introdujeron, respectivamente, un reenfoque en la artesanía y en la calidad de las telas, y un riguroso conceptualismo. Ambos se hicieron eco, a todas luces, de prácticas ya existentes en la obra de los diseñadores japoneses Yohji Yamamoto y Rei Kawakubo. En el sector de la producción suntuaria, Tom Ford y Christopher Bailey merecen crédito por haber repriorizado las tendencias de la indumentaria mas-



96. Paul Smith en el debate de Oxford Union, 1997.

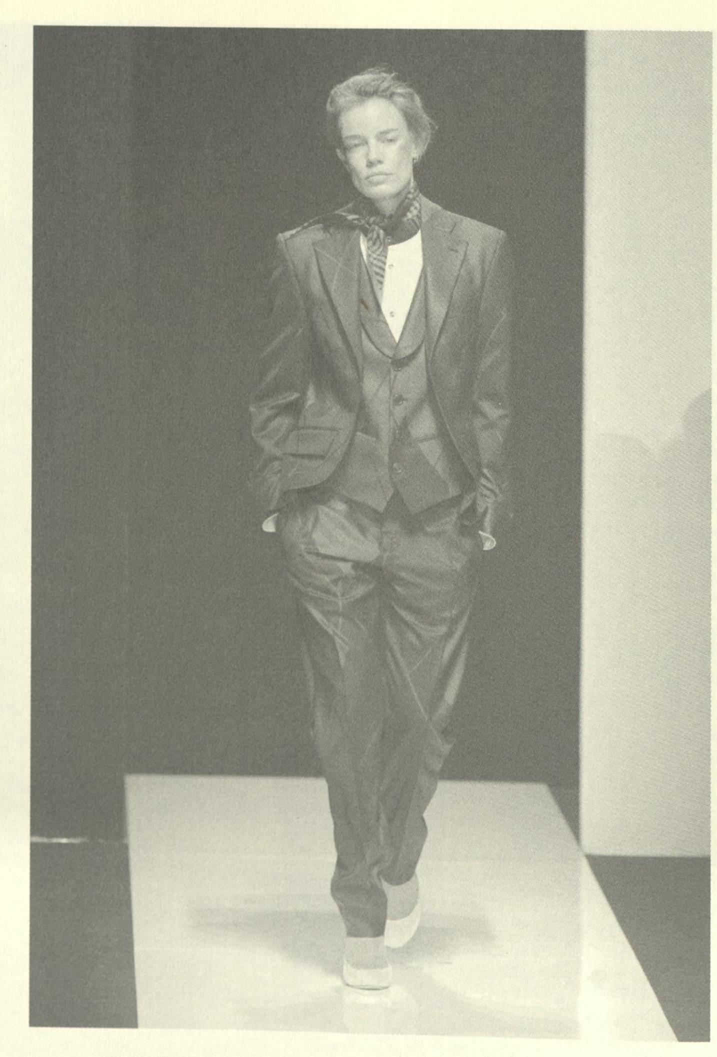
culina en las colecciones de Gucci y Burberry, respectivamente. Y, en lo que concierne a la provocación deliberada y la aptitud para el escándalo, Alexander McQueen, Hedi Slimane, Bernhard Willhelm, Thom Browne y Raf Simons han introducido un nivel inusitado de sublimidad o de vistoso absurdismo en el repertorio del traje.

La innovación tecnológica ha realzado los avances estilísticos y estéticos. Como forma evolutiva de la tecnología por derecho propio, el traje ha ofrecido un lienzo muy apro-



97. Paul Smith, colección de moda masculina para la temporada de otoño/invierno 2008–2009.

piado para los recientes descubrimientos de los neófilos que abogan por las futuras posibilidades industriales, tanto de la moda como de la producción textil. En el mercado actual, los trajes hechos a medida gracias a la precisión del escaneo corporal y realizados por medio de la impresión digital, con características que apuntan a resistir las manchas o las arrugas, o eliminar la costosa necesidad de la limpieza en seco, son artículos que ya han llegado al perchero de las tiendas, bien



98. La modelo de indumentaria masculina Elliot Sailors luce un traje de Vivienne Westwood en el desfile de su colección para hombres de la temporada otoño-invierno 2015.

están en fase de prototipado, listos para la difusión masiva. En los ámbitos de la ciencia ficción y la experimentación vanguardista, el lenguaje del traje se ha prestado a investigaciones pioneras de la vestimenta como arma contra la vigilancia o los ataques violentos, como dispositivo comunicacional para la transmisión de macrodatos, como infraestructura ecológica para el cultivo de nuevos biotejidos, y como membrana de la intervención médica y psicológica, ya sea para aplicar medicamentos en el cuerpo o levantar el ánimo (Quinn, 2002). La

atemporal adaptabilidad del traje ha asegurado su supervivencia como ícono y soporte de la modernidad.

En cuanto a las circunstancias más mundanas de la vida cotidiana, mis amigos más jóvenes del derecho y la City me aseguran que, pese a los esfuerzos de quienes abogan por los viernes de ropa distendida o la informalidad de la era digital, el traje se mantiene en pie como un símbolo preciado del poder y la distinción en el ámbito de sus profesiones. A lo largo y a lo ancho de Estados Unidos, la tranquilizadora formalidad de Brooks Brothers continúa insuflando la etiqueta de la oficina. En círculos académicos y artísticos, aunque en la mayoría de las ocasiones recaigo en los tweeds, los jeans y los zapatos calados [*brogues*] de un triste hipsterismo cuarentón, los deberes ceremoniales y formales suelen inclinarme por el conjunto de traje gris oscuro y corbata negra. En líneas generales, mis hábitos de vestimenta no se han alejado mucho de los que habían dictado la apariencia generacional de mi padre o de mi abuelo. Todo esto invita a mantener la esperanza de que el traje perdure durante cuatrocientos años más, siempre y cuando los valores de la razón, la igualdad, la belleza y el progreso que caracterizan a la civilización humana perduren con él.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Abler, Thomas. S. (1999), *Hinterland Warriors and Military Dress: European Empires and Exotic Uniforms*, Oxford.

Adamson, Glenn; Pavitt, Jane (2011), *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990*, Londres, V & A Publishing.

Aldrich, Robert (2006), *Gay Life and Culture: A World History*, Londres.

Alford, Holly (2009), "The Zoot Suit: Its History and Influence", en P. McNeil y V. Karaminas (ed.), *The Men's Fashion Reader*, Oxford.

Amies, Hardy (1954), *Just So Far*, Londres.

– (1994), *The Englishman's Suit* Londres.

Andersen, Hans Christian (1995), *The Emperor's New Clothes*, Londres [Andersen (2011), *El traje del emperador*, Buenos Aires, Colihue].

Armfeldt, E. (1906), "Oriental London", en G. Sims (ed.), *Living London*, vol. I, Londres.

Balzac, Honoré de (2010), *Treatise on Elegant Living*, Cambridge (Massachusetts) [Balzac (2013), *Tratado de la vida elegante*, epublibre].

Bartlett, Djurdja (2013), "Socialist Dandies International: East Europe, 1946–59", *Fashion Theory*, XXVIII/3, pp. 249–89.

Baudelaire, Charles (2004), "The Dandy", de *The Painter of Modern Life*, en D. Purdy (ed.), *The Rise of Fashion: A Reader*, Minneapolis (Minnesota) [Baudelaire (2005), "El dandy", en *El pintor de la vida moderna*, traducción de Julio Azcoaga, Córdoba (Argentina), Alción, pp. 61–66, citas en pp. 65 y 66].

Bennett-England (1967), R., *Dress Optional: A Revolution in Menswear*, Londres.

Boscagli, Maurizia (1996), *Eye on the Flesh: Fashions of Masculinity in the Early Twentieth Century*, Oxford.

Boyer, G. Bruce (1985), *Elegance: A Guide to Quality in Menswear*, Nueva York.

Bradley, H. Dennis (1912), *Vogue: A Clothing Catalogue for Pope and Bradley*, Londres.

Brevik-Zender, Heidi (2012), "Writing Fashion from Balzac to Mallarme", en G. Groom (ed.), *Impressionism, Fashion and Modernity*, New Haven (Connecticut).

Breward, Christopher (1997), "On the Bank's Threshold: Administrative Revolutions and the Fashioning of Masculine Identities", *Parallax*, V, pp. 109–23.

– (1999), *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life, 1860–1914*, Manchester.

– (2001), "Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing", en J. Entwistle y E. Wilson (ed.), Oxford.

– (2003), *Fashion*, Oxford.

– (2004), *Fashioning London: Clothing and the Modern Metropolis*, Oxford.

–(2010), "Camp and the International Language of 1970s Fashion", en M. L. Frisa y S. Tonchi, *Walter Albini and his Times: All Power to the Imagination*, Venice, 2010.

Buckley, R., y S. Gundle (2000), "Flash Trash: Gianni Versace and the Theory and Practice of Glamour", en S. Bruzzi y P. Church Gibsonn (eds.), *Fashion Cultures*, Londres.

Bullough, Vern y Bonnie (1993), *Cross Dressing, Sex and Gender*, Filadelfia (ennsylvania).

Burman, Barbara (1995), "Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929–1940", *Journal of Design History*, VIII/4, pp. 275–290.

Callaway, Helen (1992), "Dressing for Dinner in the Bush: Rituals of Self-definition and British Imperial Authority", en R. Barnes and J. B. Eicher, *Dress and Gender: Making and Meaning*, Oxford.

Carpenter, Edward (1886), "Simplification of Life", Londres, 1886, citado en B. Burman, "Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929–1940", Journal of Design History, vol. VIII, núm. 4, 1995..

Carter, Michael (2003), *Fashion Classics: From Carlyle to Barthes*, Oxford, Berg Publishers.

Carver, Terrell (1998), *The Postmodern Marx*, Manchester, Manchester University Press.

Celant, Germano (2003), "Towards the Mass Dandy", en *Giorgio Armani*, Nueva York, Royal Academy of Arts.

Chenoune, Farid (1993), *A History of Men's Fashion*, París, Flammarion.

Cohen, Ed (1993), *Talk on the Wilde Side*, Londres, Routledge.

Colaiacomo, Paola (2007), *Factious Elegance: Pasolini and Male Fashion*, Venice.

Cole, Hubert (1978), *Beau Brummell*, Newton Abbot.

Collier Frick, Carole (2022), *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes and Fine Clothing*, Baltimore (Maryland), The John Hopkins University Press.

Colomina, Beatriz (ed.) (1992), *Sexuality and Space*, Nueva York, Princeton Papers on Architecture.

Compaing, Charles, y Devere, Louis (1855), *The Tailor's Guide*, Londres, Simkin, Marshall, & Co..

Cosgrove, Stuart (1984), "The Zoot Suit and Style Warfare", *History Workshop Journal*, XVIII pp. 77–91.

Cunningham, Patricia A. (2003), *Reforming Women's Fashion, 1850–1920*, Kent (Ohio).

– (2005), "Dressing for Success: The Re-suiting of Corporate America in the 1970s", en L. Welters y P. A. Cunningham, *Twentieth-century American Fashion*, Oxford.

Currie, Elizabeth (2007), "Diversity and Design in the Florentine Tailoring Trade, 1550–1620", en M. O'Malley y E. Welch, *The Material Renaissance*, Manchester.

Dalby, Liza (2001), *Kimono: Fashioning Culture*, Londres.

Davenport-Hines, Richard (1990), *Sex, Death and Punishment: Attitudes to Sex and Sexuality in Britain Since the Renaissance*, Londres, HarperCollins.

Davies, Hywel (2008), *Modern Menswear*, Londres, Laurence King.

Duberman, Martin, Vicinus, Martha y Chauncey, George (eds.) (1989), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Londres.

Edwards, Tim (1997), *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society*, Londres, Cassell & Co.

Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, Londres, 1987.

Evans, Caroline (2002), "Fashion Stranger than Fiction: Shelley Fox", en C. Breward, B. Conekin y C. Cox (eds.), *The Englishness of English Dress*, Oxford.

—(2003), *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven (Connecticut) y Londres.

Faiers, Jonathan (2013), *Dressing Dangerously: Dysfunctional Fashion in Film*, New Haven (Connecticut) y Londres.

Fillin-Yeh, Susan (ed.) (2001), *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*, Nueva York, NYU Press.

Flügel, John Carl (1930), *The Psychology of Clothes*, Londres, International Universities Press.

Frece, Vesta de (1934), *Recollections of Vesta Tilley*, Londres.

Garber, Marjorie (1992), *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Londres, Routledge.

Garelick, Rhonda K. (1998), *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton (Nueva Jersey).

Giles, Edward (1887), *History of the Art of Cutting in England*, Londres.

Greenwood, James (1883), *Odd People in Odd Places; or, The Great Residuum*, Londres, Warne and Company.

Gronow, Rees (1862), *Reminiscences of Captain Gronow*, Londres.

Gundle, Stephen (2008), *Glamour: A History*, New York, Oxford University Press..

Hall, Stuart (1999), "Culture, Community, Nation", en D. Boswell y J. Evans (eds.), *Representing the Nation: A Reader*, Londres.

Hart, Avril, y North, Susan (2009) *Seventeenth and Eighteenth-century Fashion in Detail*, Londres, V&A Publishing.

Harvey, John (1995), *Men in Black*, Londres.

Hearn, Karen (ed.) (2009), *Van Dyck and Britain*, Tate Publishing, Londres.

Holding, Thomas Hiriam, *The Tailor and Cutter*, 15 de Julio de 1880.

Hollander, Anne (1995), *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*, Kodansha International, Nueva York.

Jesse, William (1886), *The Life of George Beau Brummell Esq.*, John C. Nimms, Londres.

Kelly, Ian (2005), *Beau Brummell: The Ultimate Dandy*, Hodder & Stoughton, Londres.

Kuchta, David (2002), *The Three Piece Suit and Modern Masculinity: England, 1550–1850*, University of California Press, Berkeley (California).

Kynaston, David (2001), *The City of London, vol. IV: A Club No More, 1945–2000*, Random House UK, Londres.

Laugier, Marc-Antoine (1753), *Essai sur l'architecture*, París.

Le Corbusier (1998), *Hacia una arquitectura*, traducción de Josefina Martínez Alinari, Apóstrofe, Barcelona.

Le Corbusier (1987), *The Decorative Art of Today*, traducción [al inglés] de James Dunnett, Londres [*El arte decorativo de hoy*, traducción de Maurici Pla Serra (2013), EUNSA, Navarra].

Lehmann, Ulrich (2000), "Language of the PurSuit: Cary Grant's Clothes in Alfred Hitchcock's North by Northwest", *Fashion Theory*, IV/4, diciembre, pp. 467–85.

Loos, Adolf (2011), "Praise for the Present", en *Adolf Loos: Why a Man Should be Well Dressed*, traducción [al inglés] de M. E. Troy, Vienna ["Elogio del presente", en Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola (2015), *Por qué un arquitecto debe vestirse bien*, traducción de Felipe Aravena, AC, núm. 09, Chile].

– (2001), "The Principle of Dressing", en M. Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashion of Modern Architecture*, Cambridge (Massachusetts).

McDowell, Colin (1997), *Forties Fashion and the New Look*, Bloomsbury, Londres.

MacKenzie, John (1986), (ed.), *Imperialism and Popular Culture*, Manchester University Press, Manchester.

McNeil, Peter (2000), "Macaroni Masculinities", *Fashion Theory*, IV/4, noviembre pp. 373–403.

– (2009), y Vicki Karaminas, (eds.), *The Men's Fashion Reader*, Bloomsbury, Oxford.

Maglio, Diane (2000), "Luxuriant Crowns: Victorian Men's Smoking Caps, 1850–1890", *Dress: The Journal of the Costume Society of America*, XXVII, pp. 9–17.

Miller, Monica L. (2009), *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*, Duke University Press, Durham (Carolina del Norte) y Londres.

Moers, Ellen (1960), *The Dandy*, Nueva York.

Mort, Frank (1996), *Cultures of Consumption: Masculinities and Social Space in Late Twentieth Century Britain*, Routledge, Londres.

Nelson, K. (2011), "Playboy", en *Gucci: The Making Of*, Rizzoli, Nueva York.

Nixon, Sean (1996), *Hard Looks: Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption*, Palgrave Macmillan, Londres.

Norton, Rictor (1992), *Mother Clapp's Molly House: The Gay Subculture in England, 1700–1830*, GMP Publishers, Londres.

Ogborn, Miles (1998), *Spaces of Modernity: London's Geographies, 1680–1780*, The Guilford Press, Nueva York.

O'Hagan, Andrew (2014), "Short Cuts", en *London Review of Books*, 3 de julio, p. 23.

Ostick, E. (*c.* 1950), *Textiles for Tailors*, Londres.

Owen, Nicholas, y Cannon Jones, Alan (2003), "A Comparative Study of the British and Italian Textile and Clothing Industries", *DTI Economics Paper*, II.

Paoletti, Jo B. (1985), "Ridicule and Role Models as Factors in American Men's Fashion Change, 1880–1910", *Costume*, XXXIX, pp. 121–34.

Pasolini (1976), *La divina mímesis*, traducción al español de Julia Adinolfi, Icaria, Barcelona.

Pearson, Samuel (1882), *Week Day Living: A Book for Young Men and Women*, Londres.

Peiss, Kathy (2011), *Zoot Suit: The Enigmatic Career of an Extreme Style*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia (Pennsylvania).

Quinn, Bradley (2002), *Techno Fashion*, Bloomsbury, Oxford.

Roche, Daniel (1994), *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Regime*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rolley, K. (1992), "Love, Desire and the Pursuit of the Whole: Dress and the Lesbian Couple", en J. Ash y E. Wilson (eds.), *Chic Thrills: A Fashion Reader*, Londres.

Ross, Robert (2008), *Clothing: A Global History*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rublack, Ulinka (2010), *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford University Press.

Segre Reinach, Simona (2006), "Milan: The City of Prêt à Porter in a World of Fast Fashion", en C. Breward y D. Gilbert, *Fashion's World Cities*, Oxford.

Settle, Alison (1948), *English Fashion*, Collins, Londres.

Showalter, Elaine (1992), *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-siècle*, Virago Press, Londres.

Sinfield, Alan (1994), *The Wilde Century*, Cassell, Londres.

Slade, Toby (2009), *Japanese Fashion: A Cultural History*, Berg Publishers, Oxford.

Sloan, John (2003), *Oscar Wilde*, Oxford University Press.

Smollett, Tobias (1985), *The Adventures of Roderick Random*, Londres [Smollett (2010), *Las aventuras de Roderick Random*, Cátedra, Madrid].

Spicer, Andrew (2001), "Sean Connery: Loosening his Bonds", en B. Babington, *British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery*, Manchester.

Stallybrass, Peter (1998), "Marx's Coat", en P. Spyer (ed.), *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*, Routledge, Nueva York.

Steele, Valerie (1999), "The Italian Look", en Giannino Malossi, *Volare: The Icon of Italy in Global Pop Culture*, Nueva York.

—(2010), *Japan Fashion Now*, New Haven (Connecticut).

Stern, R (2004), *Against Fashion: Clothing as Art, 1850–1930*, Cambridge (Massachusetts).

Styles, John (2012), *The Dress of the People: Everyday Fashion in Eighteenth-century England*, New Haven (Connecticut).

Tamagni, Daniele (2007), *Gentlemen of Bacongo*, Trolley, Londres.

Taylor, Lou (1999), "Wool Cloth and Gender: The Use of Woollen Cloth in Women's Dress in Britain, 1865–1885", en *Defining Dress: Dress as Object, Meaning and Identity*, ed. A. de la Haye and E. Wilson, Manchester).

Teunissen, José (2010), "Why is Menswear in Fashion?", en J. Brand et al. (eds.), *The New Man*, Arnhem.

Thiébaut, Philippe (2012), "An Ideal of Virile Urbanity", en *Impressionism, Fashion and Modernity*, ed. G. Groom, New Haven (Connecticut).

Trumbach, Randolph (1989), "The Birth of the Queen: Sodomy and the Emergence of Gender Equality in Modern Culture 1660–1750", en M. Duberman, M. Vicinus y G. Chauncey, *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Londres.

Tulloch, Carol (2000), "My Man, Let Me Pull your Coat to Something: Malcolm X", en S. Bruzzi y P. Church Gibson, *Fashion Cultures: Theories, Explanations and Analysis*, Routledge, Londres.

Turner, R. H., y S. J. Surace (1997), "Zoot-suiters and Mexicans: Symbols in Crowd Behavior", en Ken Gelder y Sarah Thornton (eds.), *The Subcultures Reader*, Routledge, Londres.

Tynan, J. (2011), "Military Dress and Men's Outdoor Leisurewear: Burberry's Trench Coat in First World War Britain", *Journal of Design History*, XXIV/2, pp. 139–56.

Ugolini, L., *Men and Menswear: Sartorial Consumption in Britain, 1880–1939*, Aldershot, 2007.

Vincent, S., *Dressing the Elite: Clothes in Early Modern England*, Oxford, 2003.

Violette, R., y H. Ulrich Obrist (eds.), *The Words of Gilbert and George*, Londres, 1997.

Walden, G. (traductor), "Jules Barbey d'Aurevilly, 'On Dandyism and George Brummell'", en *Who's a Dandy?*, Londres, 2002 [d'Aurevilly, Del dandismo y de George Brummell, Selecciones de Amadeo Mandarino, 2008].

Wigley, M., *White Walls, Designer Dresses: The Fashion of Modern Architecture*, Cambridge (Massachusetts), 2001.

Willcock, H. D., *Mass Observation Report on Juvenile Delinquency*, Londres, 1949.

Wilson, V., "Dressing for Leadership in China", en B. Burman y C. Turbin, *Material Strategies: Dress and Gender in Historical Perspective*, Oxford, 2003.

Woodhead, C. (ed.), *Dressed to Kill: James Bond, The Suited Hero*, París y Nueva York, 1996.

Wu, J. J., *Chinese Fashion: From Mao to Now*, Oxford, 2009.

Wullschlager, J., *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*, Londres, 2001.

York, P., *Style Wars*, Londres, 1980.

Zakim, M., *Ready-made Democracy: A History of Men's Dress in the American Republic, 1760–1860*, Chicago (Illinois), 2003.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este libro fue posible gracias a la paciencia y el asesoramiento profesional de la directora editorial Vivian Constantinopoulos, la asistencia administrativa de Anne Mackenna, la aptitud de Elisabeth Gernerd en investigación de imágenes, el apoyo financiero de la Comisión de Investigaciones del Colegio de Artes de Edimburgo y del Fideicomiso Carnegie para las Universidades de Escocia, las valiosas contribuciones prácticas e intelectuales de colegas que trabajaron y trabajan en el Museo Victoria & Albert y en la Universidad de Edimburgo, así como toda la gente que ha sugerido vías de investigación en conferencias y seminarios, la generosidad de los propietarios de imágenes y archivos que han permitido su reproducción en este libro y la longanimidad hogareña de mi compañero de vida James Brook.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Esta edición se terminó de imprimir en octubre de 2023,
en Kadmos, Río Ubierna 12-14, Pol. Ind. Tormes, 37003, Salamanca.



COLECCIÓN ESTUDIOS DE MODA
DIRIGIDA POR MARCELO MARINO

MARIA LUISA FRISA
LAS FORMAS DE LA MODA
Cultura, industria, mercado

VICTORIA LESCANO
PRUEBA DE VESTUARIO
Diseñadores y vestuaristas del cine argentino

MARIA ISABEL BALDASARRE
BIEN VESTIDOS
Una historia visual de la moda
en Buenos Aires 1870-1914

DANIELA PELEGRINELLI
PRODIGIOSA MARILÚ
Historia de una muñeca
de moda (1932-1961)



El traje de caballero es uno de esos símbolos subestimados pero perdurables de la civilización moderna, escribe Christopher Breward al comienzo de este libro, y plantea que durante casi cuatrocientos años, artistas y filósofos lo han señalado como evidencia de la incesante búsqueda humana de la perfección. Componente esencial de la existencia ilustrada, se trata de una chaqueta abotonada de manga larga con solapas y bolsillos, un chaleco y pantalones largos. Esa simplicidad de su apariencia oculta, a la vez, la complejidad de su construcción. Aunque parezca que a lo largo del tiempo su confección no cambió demasiado, lo cierto es que el traje ha sufrido variaciones por razones culturales, económicas o sociales y continúa siendo parte relevante para el trabajo, el ocio y las ceremonias. Desde Adolf Loos hasta Alexander McQueen, esta investigación analiza la omnipresente influencia que ha ejercido el traje en la cultura moderna y contemporánea e indaga de qué manera persisten y se adaptan los significados originales de un atuendo que ha vestido a monarcas, ejércitos y dandis.

&

www.edicionesampersand.com